في النقد الأدبي

إعداد

لجنة من الباحثين

مع مقدمة

للاستاذ عبد اللطيف شرارة

مؤسسة ناصر للثقافة

في النقـــــد الادبي

الطبعة الأولى
١٩٨١

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة « السلسلة »

« حصاد الفكر العربي » مشروع ثقافي، يربط الحاضر بالمستقبل، والعمل بالنظر، والممارسة العربية بالفكر العربي... مشروع يستعيد الثقافة العربية المذكورة والمنسيّة، ويقدمها إلى القارىء في سلسلة كتب، وتكافل مواضيع، كي يُلقي ضوءاً جديداً على الكاتب والمكتوب، وكي يخلق صلة جديدة بين القارىء والكاتب، بين الحاضر والماضي.

يطمح « مشروعنا » إلى قراءة الحاضر بفكر من الماضي، أو يحاول إعادة قراءة الماضي القريب بعيون الحاضر. وفي هذه القراءة، وبواسطتها يُوحّد بين زمنين متّصلين، ويربط بين ثقافتين خلق بينهما الاستعمارُ فجوة. يتجه « المشروع » إلى قارىء، ويستعيد ثقافة. وفي استعادة هذه الثقافة يطمح إلى استعادة القارىء. ويطمح أيضاً إلى بناء جسر بين زمنين يتلاقى فيهما الزمان العربي الموحّد.

« حصاد الفكر العربي »، لماذا؟ سؤال يبحث عن جواب، لكن الجواب حاضر في السؤال، أو حاضر في الزمان العربي المعاصر. والبحث عن الزمان والإجابة هو بحث عن الهوية والأصالة. والبحث عن الأصالة هو رفض لثقافة الزيف والتضليل، أي رفض للثقافة المستوردة، ولثقافة الاستعمار التي تنفث سمومها في ديارنا منذ زمن بعيد.

لقد دأب الاستعمار منذ وصوله إلى البلاد العربية على نشر وتعميم ثقافته المهلكة، ومحاربة وتشويه الثقافة والشخصية العربيتين، حتى غدا الحضور الثقافي الاستعماري عادياً في حياتنا اليومية، وأصبحت ثقافتنا الأصلية غائبة ومغيّبة، أو صامتة في زوايا النسيان تحت اسم « ثقافة الكتب الصفراء ».

وفي حضور المستورد وغياب الأصلي نما وترعرع مركّب النقص إزاء الثقافة الغربية، وواكبه وسار معه مركّب الاستعلاء والازدراء إزاء الثقافة العربية، حتى أصبحت الأولى نظيراً للمعرفة والحكمة، وأضحت الثانية مرادفاً للجهل والإظلامية.

لكن العودة إلى الماضي هي عودة إلى الحقيقة، واستحضار للوقائع. وفي ضوء الماضي وإنارة الوقائع نكتشف زيف المستورد، ونعرف زيفه، ونبصر تهافت منطقه. فللشعوب حقائقها، ولشعبنا العربي حقيقته القائمة في تراثه، والصامتة - الناطقة في ركام « كتبه الصفراء ».

إن العودة إلى الماضي لا تعني فقط استعادة ثقافة هذا الماضي، إنها تعني ذلك بالتأكيد، لكنها تشير في ذات الوقت إلى شيء آخر. تشير إلى هوية الباحث والمنقّب، وتلقي الضوء على دلالة البحث وقصد الباحث. أي أن البحث عن الماضي هو بحث عن الأنا في الحاضر، ومعرفة هذا الماضي يتضمّن بالضرورة معرفة الأنا لذاتها ومعرفة هذا الماضي يتضمّن بالضرورة معرفة الأنا لذاتها وتعرّف الباحث عن ذاته. فالبحث عن الماضي هو تعرّف على الحاضر، ومحاولة لإعادة خلق هذا الحاضر كي يستقيم في دلالته ومعناه مع الماضي.

إذا كان السؤال هو زمانه، فإن مسألة الحاضر للماضي لا تطرح مسائل الماضي بل تطرح مسائل الحاضر. وحاضرنا العربي مثقل بالأسئلة والتحديات. يسأل هذا الحاضر عن أسباب هزيمته، وعن ضياع ثروته وصوته، وعن عجزه أمام المعتدين. يسأل عن تشتته وتمزقه وتبعيته. يسأل ويُسائل ويحاول استلهام ماضٍ نقيض.

لكن السؤال صحوٌ وبدايةُ تغطيةٍ وتلمّس لمشارف الطريق. والبداية قائمة في الذات، في تاريخها، في تراث هذا التاريخ، أي أن الذات العربية أصبحت تعرف أن أسباب يقظتها تكمن في إعادة اكتشاف ذاتها وهويتها. وبالتالي فإن معرفة العالم العربي لا يمكن أن تتأتّى من مصادر المستشرقين، أو من حمولة « الدراسات الأوربية ». فمعرفة الواقع العربي تبدأ من داخله، من تلاحم أزمنته، من جوهره المتميّز. وإعادة دراسة هذا الجوهر تكشف، وستكشف، عن حدود المعرفة العربية، وغزارة هذه المعرفة، وسمتها الريادية أيضا.

يتوهّم البعض أن المواضيع المعاصرة لا توجد إلا في « كتابات معاصرة » أي أوربيّة، لكن العودة إلى تراثنا القريب والبعيد تُزيل هذا الظن، وتعطي حقيقة أخرى. فقد عالج المفكرون العرب قديماً وفي عصر النهضة أيضاً مواضيع زماننا، وناقشوا جملة مفاهيم لا تزال تحتفظ بمصداقيتها حتى زماننا الراهن.

لا تشير العودة إلى الماضي إلى بحث الحاضر عن ذاته فحسب، بل تشير إلى ضرورة تاريخية جوهرية هي: تميّز الشخصية العربية، تميّز في الحاضر والماضي والمستقبل، وتميّز أيضاً في طرق العيش ومناهج التفكير. وإذا وصلنا إلى « مشروعنا » الثقافي نستطيع القول: إن

مشروعنا في استلهامه للتراث هو تأكيد لتميّز وتمايز الشخصية الثقافية العربية. وفي سبيل هذا التميّز ودفاعاً عنه، يرجع «**حصاد الفكر العربي**» إلى الماضي، وينقّب في النصوص، ويقدّم الثقافة العربية في تميّزها. يقدّم هذه الثقافة للقارىء كي يستعملها من جديد، ويُعيد إنتاجها، ويتابع إنتاج ثقافته المتميّزة، ويدافع بالتالي عن خصوصيته وأصالته.

يرمي مشروع «**حصاد الفكر العربي**» إلى أغراض عدّة، تتنوع وتلتقي لتصل إلى الغاية ذاتها. يرمي إلى رفض الثقافة المستوردة والمغتربة، ثقافة الاستشراق والتلقّي السلبي، كي يطرح مكانها ثقافة عربية أصيلة. كما يطمح إلى تقديم مادة معروفة أو منسية إلى القارىء والباحث، تعرّف الأول على ذاته، وتوفر للثاني مادة لبحثه، وتجنّبه سبل التعيّث والمشقة. وفي الحالتين فإن هذا المشروع في تواضعه وطموحه يدافع عن الثقافة العربية ويناهض كل ذوبان في الثقافات الغريبة.

وإذا كانت كل لحظة نظرية هي لحظة سياسية، فإن مشروع «**حصاد الفكر**» في منطقه الداخلي لا يشذّ عن هذه القاعدة. فهو استرجاع ثقافي من ناحية، وأداة نضالية من ناحية ثانية، يطرح ضرورة التميّز العربي في الماضي والحاضر والمستقبل.

في بحثه عن صفحات معروفة ومهجورة، يطرح مشروعنا مواضيع عدّة، راهنة وذات دلالة. يعالج قضايا المرأة، والحرية، والديموقراطية، والقومية، والاستعمار، واللغة العربية، والنقد الأدبي، والتاريخ، ودور العرب في تقدم العلوم... ولا ندّعي هنا أننا سنغطي كل المواضيع

بصورة نهائية، بل نفعل، وسنفعل ذلك وفقاً لإمكاناتنا المتواضعة، آملين أن نتجاوز مواقع النقص جزئياً في إطار السلسلة وطموحاتها. وانطلاقاً من هذا « النقص » وطموح تجاوزه نقدم هذه المادة الثقافية إلى القارىء العربي.

الناشر
تموز (يوليو) ١٩٨١

مقدّمة الكتاب

بقلم: عبد اللطيف شرارة

التعبير عن المشاعر ضرورة حيوية، وهو في الطور الأول من أطوار الحياة عملٌ غريزي صرف كبكاء الطفل حين يريد الإفصاح عن ألمه أو جوعه، أو كأصوات الدجاج التي تختلف لحناً وإيقاعاً، تبْعاً للحالات الداخلية الطارئة من خوف وقلقٍ وسرور، وما شابه ذلك... ثم يُصبح هذا التعبير لدى الإنسان عملاً فنيًّا، حسب استعدادات الفرد ونزعاته، وإمكاناته، ووسائله.

وإن من شأن الآثار الفنيّة – الصورة، الأغنية، القصيدة، التمثال، المنظر الطبيعي، المشهد التمثيلي، القصة، إلخ.. – أن تبعث في النفسِ ضروباً من الأحاسيس والأفكار والخيالات والمشاعر، تحتاجِ بطبيعة انبعاثها إلى التعبير عنها. ويتمّ هذا النوع من التعبير مرةً على نحو عفويّ، خالصٍ في عفويته، كمن يهتز لأغنية، أو يصرخ لدى منظرٍ طبيعي: «ما أجمله!»، أو ينفجر بالضحك لدى سماع نكتة، أو تنطلق يداه بالتصفيق وهو يصغي لخطاب... ومرةً يكون بعد تأمل، وتدبر، وتفكير، واستبطان، ودرس، وبحث.

وحين يكون التعبير عن تلك الأحاسيس والأفكار والانطباعات التي يبعثها الأثر الفني في النفس، نتاج تبصرٍ ودرس، يتحول - أي التعبير ذاك - إلى هذا الذي نطلق عليه كلمة « **نقد** » بشكل عام.

وثمة حالة ثالثة تتوسط هاتين الحالتين من التعبيرات النقدية، وهي التي تأخذ من الأولى عفويتها واندفاعها، ومن الثانية هدفاً أو غاية تسعى وراء تحقيقها بتوجيه من « نيّة » خاصّة، إما لتأييد نزعةٍ أو فكرة أو شخص، وإما للنيل من شخصٍ أو فكرةٍ أو نزعة.

وهذه الحالة الثالثة « تستخدم » النقد أو تستغلّه، أو تسخّره، أو تستتر به. ويتّضح منها، وعلى يدها، أن الغاية شيءٌ غير الحقيقة، وغير الجمال، كما تتضح النية التي كانت توجّه الناقد في بدءٍ من عمله.

وهناك، تبعاً لهذه الحالات الثلاث، ما تواضع المفكرون المحدثون على تسميته مرةً **بالحس النقدي**، وآناً **بالفكر النقدي**، وطوراً أخيراً **بالروح النقدي**.

أصحاب الحس النقدي هم الذين يشعرون على نحوٍ ما، بما يحوي الأثر الفني من جمالٍ، أو قبحٍ، وما يَسِمُهُ من نقاط ضعفٍ أو قوة، ولا يملكون طاقة الإنشاء أو الابتكار، فإنّ « ذوي الحس النقدي الأكثر تيقظاً، هم أغلب الأحيان أولئك الأقلُّ قدرةً على الإبداع »، كما وصفهم لويس لاڤيل(١). أما « الفكر النقدي فهو الفكر الذي يجهد في تمييز الصحيح من المزيف » (آ. كارتول)(٢). والروح النقدي أخيراً هو الذي يتجه نحو

---

(١) L. Lavelle.

(٢) A. Cartault.

الانتقاص، والهدم، والإزراء، أكثر مما يعمل على تحقيق أغراضٍ خيّرة وبنّاءة، فقد جاء في كلمة لجان روستان[٣] هذا التوضيح: «لا يفرغنّ صبرك حيال الانتقادات التي توجّهها إليك(المرأة)، فهي لا تسعى إلى الحطِّ من شأنك، إلاّ بمقدار ما تجدك شامخ العظمة في نظرها».

نقد البيان

كان الحِسّ النقديّ في عهود الثقافة الشفوية هو السائد، وكان النقد بسببٍ من ذلك، يقتصر على انطباعاتٍ عفوية، وتأثرات آنيّة كتلك التي سمعها الناس في سوق عكاظ، وغيره من المحافل العامة، أو المجالس الخاصّة، مثل: «أنت أشعر العرب!» و«فلان أبلغ الخطباء، وأفصح البلغاء!».

وحين انتشر التدوين، وكثر عدد المتعلمين، نشأ الفكر النقدي. وكان هذا الفكر ينصبّ أكثر ما ينصب في مستهلّ نشوئه، لدى جميع الشعوب المتحضرة على «البيان» في أول منزلة، ويلاحظ في الكلام أول ما يلاحظ، تطابقَهُ مع ما تواضع عليه متكلّمو اللغة الأولون، من معان وقواعد وأساليب، وينظر إلى الألفاظ ودلالاتها ومواقعها في الجملة، وقربها من الأفهام أو بعدها عنها، ثم يدقق في سائر ما يتصل باللغة كأداة مُثلى يعتمدها الإنسان في كل ما يحتاج في علاقاته وأحواله وأعماله. وهذا ما تؤكده الأبحاث والدراسات التي وضعها رواد الحضارة الإنسانية الأقدمون، لدى الهنود والأغارقة والرومان والعرب.

---

(٣) J. Rostand.

غير أن هذا الجانب من تنامي الفكر النقدي ظهر في محيط الحضارة العربية على أقوى وأغنى مما ظهر في الأطر الحضارية الأخرى. ونجد مصداق ذلك في أول كتاب نقدي صدر لدى العرب حين ازدهرت الحضارة في ديارهم، وبدأت تعطي ثمارها، وهو «البيان والتبيين» الذي وضعه أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في أواخر أيامه (مات عام ٢٥٥ هـ. - ٨٦٦ م.). وكان جلّ قصده من تأليفه، أن يرشد الناشئة إلى قيمة البيان في الحياة، وأهمّيّة الفصاحة، وضرورة البلاغة، ثم إلى قيمة اللغة في بناء الإنسان.

والمراد من البيان، كما فهمه الجاحظ، إنما هو «التعبير الواضح» إذ قال: «... فنحن قد نفهم من حمحمة الفرس كثيراً من حاجاته، ونفهم بضُغاء السُّنون[١] كثيراً من إرادته، وكذلك الكلب والحمار والصبيّ الرضيع». وكان قد عرفه بهذه الكلمات: «البيان اسمٌ جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحُجُبَ دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائناً ما كان بذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع».

وإنك لتجد تشديداً على قيمة البيان وأهمية اللسان في كلّ ما أُثر عن العرب من أقدم العصور إلى يومنا هذا. ومردّ ذلك - فيما نحسب - إلى ذلك الموقف الفكري أو الفلسفي الثابت الذي لا يحول ولا يزول في

---

(١) طائر معروف.

توخّي الوضوح، وإيثاره، والعمل الدائب على تحقيقه، في كل قول وعمل. وهو في الأساس، موقف صحيح، لا سبيل إلى الطعن في صحته.

وتجد هذا الموقف الفكري نفسه يعود إلى الظهور الجليّ والتمثّل العملي في مطلع النهضة الحديثة التي بزغ نورها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد بدأت تلك النهضة بتجديد اللغة العربية أو إحيائها، وعلى وجه الدقة، بإحياء الفصحى بعد أن طمستها أو كادت، ظلمات العهود السابقة. وكان الشدياق، والشرتوني، والأسير، والبستانيون (بطرس وسليم وعبد الله)، واليازجيان (ناصيف وابنه إبراهيم)، ومن تلاهم من تلامذةٍ وأتباع، رواد مباحث لغوية قبل كل شيء، حتى إذا استعاد البيان العربي إشراقه الذي دعا إليه الجاحظ قبل عشرة قرون، شرع الناس في ديار العربية يفكرون على الأثر، في الأنواع الأدبية، وشؤون العلم، وقضايا الفلسفة والدراسات الاجتماعية والتاريخية، والفنون على تعدّدها وتنوعها.

بيد أن هذه النزعة في الفكر النقديّ عند العرب، إلى تقديس البيان وعبادة الوضوح، حوّلت النقد الأدبي عن المجرى الطبيعي الذي كان ينبغي له أن يجري فيه، وكانت سبباً في ذلك «الغُلُوّ» الذي أدّى إلى ارتطام الأذهان، واشتغالها بالقشور، وإهمال اللباب، فكثرت المُماحكات النحوية والصرفية واللغوية، وطغت سيول البديع والسجع والزخرف اللفظي على كل ما عداها حتى أغرقت المجتمع بالتفاهات، وأفضت إلى عهود الانحطاط.

الكلمات والمعاني

كان كتاب الجاحظ فاتحة دراساتٍ في طرائق البيان، وحقائق البلاغة، ومبادىء النقد الأدبي وقواعده، يصعب حصرها وإحصاؤها إذ استمرّت موضوعاته تشغل الأدباء والشعراء والمفكرين على مدى خمسة قرون.

ثم كان أن لمع بعد الجاحظ مباشرةً، أحد معاصريه، تناول هذه المباحث على قاعدةٍ من تبحرٍّ في التاريخ والسِير، هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن **قتيبة** (٢١٣ - ٢٧٦ هـ.). الذي وضع الكثير من المؤلفات، قد يكون أبرزُها الآتية: «**الشعر والشعراء**»، و«**أدب الكاتب**»، و«**المعارف**»، و«**عيون الأخبار**».

وتوالى الناقدون على الأثر في القرون: الرابع والخامس والسادس، في سلسلة متصلة الحلقات، لمع منها الأسماء الآتية: **الصولي** (أبو بكر)، **والأصفهاني** (أبو الفرج)، **وقدامة بن جعفر**، **والآمدي**، وأبو هلال **العسكري**، **والباقلاني**، **وابن العميد**، **والجرجانيان**: علي بن عبد العزيز، وعبد القاهر (مات عام ٤٧١ هـ)، وكان من معاصريه في المغرب، ابن رشيق **القيرواني** (٣٩٠ - ٤٦٣ هـ)، ومواطنه وزميله **ابن شرف** صاحب «مسائل الانتقاد».

وجاء ضياء الدين بن **الأثير** (٥٥٨ - ٦٣٧ هـ) في النصف الأول من القرن السابع الهجري فوضع خلاصة ما انجلت عنه تجارب ستة قرون في هذا المجال، مجال البيان والبلاغة، في كتابين: «**أدب الكاتب والشاعر**» و«**الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور**». وقال في بداية هذا

الجامع: «إنه استخرج من آيات القرآن ثلاثين ضرباً من علم البيان لم يأت بها أحدٌ من العلماء قبله!».

القضية التي أثارها الجاحظ، ولأول مرةٍ في تاريخ النقد الأدبي العربي، هي «الدلالة» أو «المعنى»، سواءً كان للفظ أو لإشارة (باليد، والرأس، والعين، والحاجب، والمنكب، والثوب، والسيف...)، فإن لكل واحدةٍ من هذه الإشارات معنى خاصًّا بها، وتصبح في جملتها وسيلةً حيةً من وسائل البيان، شأنها شأن «الكلمات» دون فرقٍ. وإثارة هذه القضية، أي علاقة الكلمات بالمعاني، وعلاقات المعاني بالإشارات تنطوي ضمناً، وعلى نحو صامت، على تأكيد العلاقة بين الأدب والحياة في كلّ ما دقّ وجلّ من هذه وذاك.

وهنا، كان ينفتح ألف باب على شؤونٍ وقضايا ومشاكل، خاض في أحاديثها الفلاسفة والأطباء والمفكرون والباحثون من كل جنسٍ وملةٍ وبلد، قبل الجاحظ وبعده، كالحصر والعيّ[5]، وذرابة اللسان وعيوبه، والنطق وآليته، والخطابة، والفصاحة، والبلاغة والشعر، وسائر ما يتصل بالشعر، والمعرفة، والموسيقى، والخيال...

ولكن المشكلة الكبرى كانت، ولا تزال، هي هذه العلاقة الرجراجة بين الكلمات والمعاني، فالألفاظ لا تثبت على دلالة واحدة، وإنما تتغيّر بتغيّر الأمكنة والأزمنة والأشخاص، و «المعاني القائمة في صدور العباد، المتصوّرة في أذهانهم، المتخلّجة في نفوسهم، والمتصلةُ بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورةٌ خفيّة، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة،

---

(٥) الحصر: احتباس النطق. والعي: عجز عن البيان أو ضدّ القدرة على البيان.

وموجودة في معنى معدومة »[٦]، فكيف تنتقل من العدم إلى الوجود؟ وكيف يمكن التحقق من صحتها أو اعتلالها؟ وما هو الميزان والمعيار اللذان يمكن اعتمادهما في الكشف عن قيمة كل معنى، ثم في المفاضلة بين معنى ومعنى؟.

الجواب عن السؤال الأول يقوم في « البيان »، وعن الثاني في الفصاحة وقواعد البلاغة. أما جواب الثالث بشقيّه، فلن يكون إلا بـ « النقد ». وهذه كلها تحتاج إلى معرفة أو عدة معارف، وتمرّس بالكلام وأنواعه، وإحاطة بدلالاته ومفاهيمه وإشاراته.

وهكذا ننتهي حيث بدأنا، أي بالرجوع إلى الكلمات في كشف المعاني. وبهذا، تصبح الأولوية للكلمات طالما أن المعاني، كما بيّن الجاحظ « محجوبة مكنونة » إذا لم تنكشف في بيانٍ يدل عليها. « وعلى قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى. وكلّما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبينَ وأنْوَر، كان أنفع وأنجع ».

هذه المشكلة هي التي تناولها من بعد معظم الباحثين والناقدين لدى العرب وغير العرب. وربما كان من أفضل الذين عثروا لها على حل، ذلك الفتى المغربي، ابن رشيق القيرواني، الذي ذكرناه آنفاً، إذ قال:

« اللفظ جسمٌ وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعضُ اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنةً عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العَرَج والشَلَل

(٦) من كلام الجاحظ في « البيان والتبيين ».

والعَوَر، وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح. وكذلك إن ضعُف المعنى واختلّ بعضه، كان للّفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح. ولا تجد معنى يختلّ إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح. فإن اختلّ المعنى كله وفسد، بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلا أنّه لا يُنتفَعُ به ولا يفيد فائدة. وكذلك إن اختلّ اللفظ جملةً وتلاشى لم يصح له معنى، لأنا لا نجد روحاً في غير جسم البتّة»[٧].

نقد العقول والمواقف

تحول الاهتمام في أوروبا، عقبَ الانبعاث والتنوّر في أواخر القرن الثامن عشر، عن كل ما هو عقلي ومنطقي أو كلاسيكي، إلى ما هو عاطفي وإيماني وحدسي. وكان توما الأكويني في القرن الثالث عشَر – وهو المتأثّر باتجاهات وآراء الفيلسوف العربي ابن رشد – قد أوضح أن العقل البشريّ محدود، فإذا تجاوز حدوده، تعرّض للضلال.

وتناول الفيلسوف الألماني كانط (١٧٢٤ – ١٨٠٤ م). هذه القضية الشائكة، وأعمل فكرَهُ في العقل وما نتج عنه، وما يمكن أن يُفْضِيَ إليه

---

(٧) «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده» لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى – شارع محمد علي – القاهرة، ١٩٦٣، الطبعة الثالثة، الجزء الأول، ص ١٢٤.

في فهم الكون والطبيعة والنفس والألوهة، فإذا به يجده قاصراً عن إدراك ما وراء الطبيعة، ويخلص إلى هذا الموقف، وهو أن عليه - أي العقل - أن يحصر جهوده في شؤون الحياة العملية. وهذا هو ما انجلى عنه كتاباه الشهيران: « **نقد العقل الخالص** » و « **نقد العقل العملي** ». الأول صدر عام ١٧٨١، والثاني عام ١٧٨٨.

كان هذا الموقف الذي انتهى إليه كانط، تأييداً فلسفيًّا قويًّا للنزعة الرومانسية - وكانت يومذاك في مستهلّ نشوئها - في الأدب، والاجتماع، والأخلاق، والسياسة. وهي النزعة التي تنفر من العلم، وتقدّس العاطفة، وتتطلّع إلى الخلاص في الرؤى، والأحلام، والخيال، والإيمان كيفما كان.

ولكن ذلك الموقف الفكري كان أيضاً، انتقالاً بالفكر النقدي إلى عالم المعاني والأخيلة والأحاسيس والآراء، وثورةً على أرسطو ومبادئه النقدية، والقواعد التقليدية التي وضعها للشعر والمأساة والملهاة والخطابة. وهذا ما تمثل جليًّا من بعد، في « المقدّمة » التي كتبها **ڤيكتور هوغو** - زعيم الرومانسية في فرنسا - لمسرحية « **كرومويل** »، حيث شنّ غارة شعواء على التقليديين (الكلاسيكيين) لأنهم فصلوا بين نوعين أدبيين يكمل أحدهما الآخر، هما: المأساة والملهاة، فالمسرح وحدة لا تتجزّأ، وغاية الدراما هي الحقيقة. ثم بيّن أن « الشعر الكامل إنما يكون في تلاقي الأضداد وانسجامها ». وأخيراً دعا إلى حرية الخيال، وحرية النظر، ولكنه أشار إلى أنّ من الأصلح « البقاء على الولاء للقافية، هذه الأَمَة - الملكة، هذه النعمة العليا التي هبطت على شعرنا ».

غير أن النزعة الرومانسية، وقد أوغلت بعيداً في تعبّدها للعواطف والأخيلة، أخذت تلاقي في أواخر القرن الماضي، من يتمرد عليها،

وينتقد مواقفها بعنفٍ، وسخرية لاذعة، وحدّةٍ بالغة، وكان على رأس هؤلاء المتمردين جماعة « الرمزيين » و « البرناس » و « السُّرياليين ».

وهنا، عند هذا المنعطف، عاد الفكر النقدي من جديد، إلى البيان، إلى الألفاظ والمعاني، إلى دلالات التركيب وإيحاءاته، وأخيراً إلى الأسلوب الذي ينفذ الناقد من خلاله إلى العقول والمواقف والأذواق.

الفكر والأسلوب

كان **الكونت ده بيفّون**(٨) (١٧٠٧ - ١٧٨٨) أول كاتب فرنسيّ صرف اهتمامه للأسلوب، ورفع منزلته في كل بناء أدبي. وقد عرّفه في خطابه الذي ألقاه أول دخوله عُضواً في الأكاديمية الفرنسية، بقوله: « ليس الأسلوب سوى النظام والحركة اللذين يضعهما المرء في أفكاره... الأسلوب هو الرجل نفسه ». وقد أصبح قوله هذا معروفاً في جميع الأوساط والدراسات الأدبيّة.

ويقابل الأسلوب في القول والكتابة، « الطراز » في الثياب والأبنية والفنون على العموم. وأصل المعنى في الأسلوب والطراز على السواء، هو ما يختطّهُ الإنسان بنفسه لنفسه من طريقةٍ تميّزُهُ في التفكير، والشعور، والتعبير... ويضاف الأسلوب أكثر ما يضاف إلى الكتابة، والطراز يضاف إلى المعيشة، والثياب، والبناء في الأعمّ الأغلب من استعمال الكلمة.

---

(٨) Georges Louis Leclerc de Buffon

ومن المفيد في هذا المقام، أن نستقرىء الأصول اللغويّة في تبيُّن ما تشير إليه كلمة «أسلوب» من المعاني، وظلال المعاني، لأن تلك الأصول نفسها تنطوي على فكرٍ يقف وراء اللفظ، ويُبرّرُ استعماله.

جاء في «**لسان العرب**»: «... ويقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكل طريقٍ ممتدّ فهو أسلوب. والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب. يقال: «أنتم في أسلوب سوء» ويُجْمَعُ: أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالضمّ: الفنّ. يقال: أخذ فلانٌ في أساليب من القول، أي أفانين منه. وإنّ أنفه لفي أسلوب: إذا كان متكبّراً لا يلتفت يمنةً ولا يسرة».

هنا، يلوح بشيءٍ من الجلاء، أن المعنى الكامن الذي تحمله كلمة «أسلوب» يتضمّن الاستقامة والثبات في انتهاج طريقٍ، أو مذهب، أو اتجاه. ثم يفصح - ضمناً أيضاً - عن علاقةٍ وثيقة بين الفكر والأسلوب، لأن انتهاج طريق، أو السير في اتجاه، أو اعتناق مذهب لا يمكن أن يتحقق دون اختيار، سواءً كان الاختيار قد حصل عن وعي أو غير وعي. ثم لا تصح الاستقامة من بعد، أي سلوك طريقٍ واحد غير متعرج، إلاّ بإدراكٍ لمختلفِ الظروف والأوضاع المحيطة به، وتصميم على بلوغِ هدفٍ معيّن.

وهكذا نصل إلى فكرة **ريمي ده غورمون**(٩)، أن «الأسلوب والفكر شيء واحد»، وهو ما تضمّنه قول بيفّون الآنف الذكر: «الأسلوب هو الرجل».

---

(٩) Remy de Gourmont

والواقع أنّ من الصعوبة بمكانٍ يشارف المستحيل، محاولة الفصل بين الأسلوب والفكر، لدى كاتبٍ أو أديبٍ أو مفكر. وصعوبة فصلهما هي التي أدّت إلى القول بوحدتهما.

كان «القلب والقالب» هو التعبير السائد من قبل، عن هذه المسألة. ثم انتقل على يد المفكرين المحدثين إلى «الشكل والمضمون» وهي القضية نفسها التي تناولها ابن رشيق حين عرض للعلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى، وبيّن أنهما كالروح والجسد، فإذا فُصِلَ أحدُهُما عن الآخر قُضي على الحياة فيهما معاً. وليس الأسلوب سوى الطريقة التي يستخدم بها الكاتب، أو الخطيب، أو الشاعر - ويستمر في استخدامه هذا - ألفاظ اللغة وتراكيبها، لإيداعها الحياة التي تعتمل في نفسه، ولا تظهر إلا من خلال الكلام.

هناك الأسلوب الشعري الذي تكون به العبارة ذات جرْس موسيقي، ونصيبُها من الخيال غير ضئيل، على وجه الإجمال، ويمتزج فيه الفكر بالعاطفة. والأسلوب الخطابي الذي يبدو الأديب من خلاله، وهو يتصوّر جمعاً من الناس يُلقي على مسامعهم خطبةً أو خطباً في موضوعات وشؤون، يهمه أن يُنهيَها إليهم. والأسلوب القصصي الذي يسرد به الكاتب مجموعة أخبارٍ وحكاياتٍ تؤلّف وحدةً متناسقة فيما بينها، وتنتهي إلى نهايةٍ معيّنة. والأسلوب التاريخي (أو الصحفي أو الإعلامي) الذي يشبه القصصيّ في بعض الوجوه. ولكن الكاتب يشدّد فيه على ذكر الوقائع المشفوعة بالوثائق والإثباتات المنطقية. وهناك الأسلوب العلمي أخيراً الذي يعتمد الرموز المصطلح عليها، كما هي الحال في الرياضيات مثلاً، ويتكىء على المحسوسات في أكثر ما يقرّر، ويلجأ إلى المنطق فيما

يبدي من فرضيّات وأدلّة، ولا يعتمد شيئاً من الخيال أو العاطفة.

وثمة من يضيف نوعاً آخر يسميه « **الأسلوب الحواري** »، أي الحوار بين شخصين أو أكثر، كما نجد في « **محاورات** » أفلاطون، أو كتاب « **الإمتاع والمؤانسة** » لأبي حيان التوحيدي. ولكن هذا الأسلوب يمثل على نحو أو آخر، مزيجاً من القصصي والخطابي.

والذي « يأخذ في أساليب من القول » هو الذي يمزج، بين مختلف هذه الأساليب في الإفصاح عما يريد الإفصاح عنه، فإن معظم الأنواع الأدبية، من الشعر، إلى القصة، إلى المقالة، إلى الخطبة، إلى المسرحية، قادرةٌ على استيعاب هذه الأساليب جميعها، والممازجة بينها.

بين الأدب والأديب

كان أن خلص القرن التاسع عشر في أوروبا، من نقد العقول والمواقف، والاهتمام بالأسلوب والبيان، إلى البحث العلمي عن مصادر الفن والفكر. وهذا القرن يتميّز، أكثر ما يتميّز، بانصراف أبنائه إلى العلم، وإشادتهم بالدراسات العلمية، وتعلّقهم تعلّقاً يشبه الوَلَهَ أو التدلّه الغراميَّ بالعلوم في كل منحى ومسألة، فقد خُيِّل إليهم أن في استطاعة العلم أن يحلّ كل مشكلة، ويجيب عن كل سؤال، وأنه سينقذ الإنسان الإنساني - وهو غير الإنسان الحيواني - آخر الأمر، من حيرته الكبرى وتساؤلاته عن بداية الكون ونهايته، عن خفايا الطبيعة ومقام الإنسان منها، عن الحياة والموت، عما قبل الحياة، وما بعد الموت... على أديم هذا الكوكب.

ثم كان من الطبيعي في ذلك الجوّ، أن يعمد المفكرون والباحثون إلى الأخذ بالأسلوب العلمي في دراسة الشؤون الأدبيّة، والقضايا التي تثيرها، والمشكلات التي تنشأ عنها.

ومذ كان الأدب ككل فن، يصدر عن الإنسان، تحوّل نقد الأدب والفن إلى نقد هذا الإنسان، وتحرّي المنابع والأصول التي يستقي منها أفكاره، وعواطفه، وأخيلته، ومسالكه، إلخ...

كان هذا الموقف الجديد الذي وقفه المحدثون تجاه الظاهرات الأدبيّة، واحداً من أهمّ الأسباب التي انتجت هاتيك العناية الفائقة بالتاريخ، وفروعه، ومعطياته من الكشف عن الآثار، إلى دراسة البيئات وما يعتمل في كلّ منها، إلى الإقبال على البحوث الاجتماعية، وخصائص السلالات البشرية، وتأثّر الأديب والفنان بما يحيطه من ظروف، ويتقدمُه من أمثلة، وما كان يطمح إلى تحقيقه، أو يأمل تحقيقه من إنتاجه، على الصعيدين: الشخصيّ والعام.

وليس هذا كلّ ما أنتجه ذلك الموقف - الافتتان بالعلم - من اهتمامات في مجالات الحياة الأدبية، والفنية على العموم - وإنّما وجّه الاهتمام أيضاً إلى الدراسات النفسية (السيكولوجية)، فأقبل النقاد على الإفادة من هذه الدراسات، لكشف العلاقة بين الأدب ونفسية منتجه، كما أفادوا من التاريخ والاجتماع في كشف العلاقة بين الأديب وعصره وبيئته.

وهكذا تحوّل النقد الأدبي إلى نقدٍ تاريخي - اجتماعي - نفسي - فلسفي. وأصبح على الناقد أن يُلمَّ إلماماً واسعاً وعميقاً بهذه الفروع

جميعها من المعرفة، ليتمكن من إصدار حكم موضوعيّ على أدب أديب، وقيمته. ومعنى ذلك أن الإحاطة باللغة، وقواعد البيان، وأساليب القول، لم تعد كافية بجملتها لممارسة النقد، حين يراد لهذا النقد أن يكتسب نعت «العلمي».

الفلسفة... لماذا؟

الاعتراض الذي ورد، ولا يزال يَرِدُ على كثيرٍ من الألسنة والأقلام، هو: إذا كان على الناقد الأدبيّ الذوّاقة، أن يُلِمّ بقواعد اللغة وضروب البيان وبعض نواحي التاريخ، فكيف يصح أن نفرض عليه المعرفة بالفلسفة وتفرّعاتها من علوم النفس والاجتماع والجمال؟! ولِمَ نرهقُهُ بجميع هذه الأعباء، بينما يمكنه الاستغناء عن حملها؟

المرادُ في الواقع، من إلمام الناقد الأدبي بهذه الأنواع من المعرفة، أن يكون على اطلاع دقيقٍ بالموضوعات التي ينقدها، وصلات هذه الموضوعات بغيرها من شؤون التاريخ والاجتماع والعلوم الأخرى.. وليس المراد أن يكون فيلسوفاً، أو مؤرخاً متخصصاً، أو... هذا من جهة، والفيلسوف من جهةٍ أخرى، لا يعدو أن يكون بحكم استخدامه للّغة، أديباً لهُ بيانُهُ وأسلوبه وطرائقه الخاصّة في إيصال أفكاره إلى سامعيه وقرائه. وللناقد الأدبيّ أن يبدي ملاحظاته على بيان الفيلسوف وأسلوبه، وأن يصدر أحكامه على ما يفهم أو يتلقّى من نصٍّ فلسفي. ولكنه لا يستطيع أن يقوم بهذه المهمة، إذا هو لم ينفذ إلى المعاني والأفكار. وقد رأينا أن الأسلوب لا ينفصل عن الفكر، كما أن المعنى لا يمكن أن ينفصل عن اللفظ.

وهناك إلى ذلك، جانبٌ يظلّ غير بارز، وبالتالي غير ملحوظ، في سياق هذه النقطة التي نعالجها، وهو أن ثمة أسلوباً في التفكير، يواكب أسلوب التعبير. وهذا يشفُّ عن ذاك، أو يُعطي صورةً عنه.

لقد رأينا برتراند راسل ينتقد مثلاً أسلوب برغسون في التفكير - وهو فيلسوفٌ ينقد فيلسوفاً - بعد أن بيّن اعتمادَ برغسون على الحدس، وإلغاءه قيمة الذهن المفكر، رأيناه يبدي هذه الملاحظة:

« الأساسان اللذان تقوم عليهما فلسفة برغسون، في حدود ما هي أكثر من نظرةٍ خياليةٍ وشعرية إلى العالم، هما هذه العقيدة في الفضاء والزمان. وعقيدته في الفضاء اقتضتها إدانته للذهن. وإذا كان قد أخفق في إدانته للذهن البشري، فإن الذهن البشري لا بُدّ أن ينجح في إدانته برغسون نفسه، لأن الحرب بين الاثنين تبلغ حدّ السكين... »[١٠]. ويلاحظ في مقام آخر:

« هناك، في مؤلفات برغسون كثيرٌ من الإلماحات إلى الرياضيّات والعلوم. والقارىء العديمُ الحذر، يرى في تلك الإلماحات ما يبدو أنها تزيد كثيراً في قوة فلسفته. وأنا لا أجدني، فيما يتعلّق بالعلوم، ولا سيما علم الحياة وعلم وظائف الأعضاء، كفؤاً لانتقاد تفسيراته، ولكن فيما يتعلّق بالرياضيات، أجدُ أنّه فضّل الأخطاء التقليدية في التفسير، على ما هو أكثر جدّة في النظرات التي سادت أوساط العلماء الرياضيين خلال الثمانين سنة الأخيرة »[١١].

(١٠ و ١١) Bertrand Russell, History of Western Philosophy, second impression, G. Allen and Unwin, London 1947, p. 828 – 831.

ولقد اخترتُ هذا المثل من النقد الفلسفي لأبيّن أن النقد، أيّا كان نوعُه، إنما ينبثق من موقفٍ فكريّ ثابت يعتمده الناقد، وإليه يرجع في تقريراته وأحكامه أولاً، ثم ينصبّ على موضوعٍ يعرفه الناقد أيضاً أدق المعرفة وأكملها ثانياً، فبرتراند راسل العالِمُ الرياضيُّ ألقى حكمه على برغسون في إلماحاته الرياضية، ولكنه وجد نفسه غير كفؤٍ لانتقاد تفسيراته البيولوجية.

ومذ كان «الأدب كلّه يجنح إلى العناية بمسألة الحقيقة، وأعني ببساطة قضيّة ذلك التضادّ بين الخبر والمظهر، بين الشيء على حقيقته وكما يبدو في مظهره»، على نحو ما أوضحت **ماي برودبيك**[١٢]، فإن الفجوة بين الفلسفة والأدب تضيق، حتى ليصبحا في جوهر كلّ منهما، شيئاً واحداً، وإن اختلفت المناهج والأهداف.

ذلك كله يفيد أنه لا غنى للناقد عن موقف فكريّ معين يختاره من عديد المواقف، إزاء المادّة التي ينقدها. وتلك هي الصلة الوثيقة بين الأدب والفلسفة التي تظهر أكثر ما تظهر، في النقد.

النقد الاجتماعي

المجتمع غير الفرد، ولا بُدّ في جميع الأحوال، من خلافٍ ينشب بين هذين، رغم انتماء الثاني للأول، فإن للمجتمع تقاليدهُ وعاداتِهِ واعتقاداتِهِ الموروثة، وآراءهُ الناجمة بجملتها عن ذلك الموروث، كما أنّ للفرد في كل مجتمع ميوله الخاصّة، ونزعاته المستجدّة. ولهُ أيضاً ذوقُه، وتطلعاتهُ،

---

(١٢) May Brodbeck.

وآراؤه التي تتصادم، بحكم حداثته في الزمن، وفي الأعمّ الأغلب من الحالات، مع تقاليد مجتمعه وأوضاعه الموروثة.

لذلك، يلوح لنا بكثير من الوضوح، أنّ « الفرد » هو الذي يبدأ باتخاذ موقفٍ من الحياة، والكون، والطبيعة، والإنسان، يخالف به مجتمعه، ثم يمضي في نقد هذا المجتمع، مبيّناً ما يراه فيه من أخطاء وعيوبٍ وآفات، استناداً منه أول الأمر إلى مزاجه وتطلّعاته وأحاسيسه الجديدة التي تغاير ما لدى الجيل القديم.

وهذا يعني أن أول نوع من النقد عرفتْهُ المجتمعات البشرية في بداية سيرها نحو الحضارة، إنما كان النقد الاجتماعي. ولنا في تاريخ العرب خاصّة أمثلةٌ وشواهدُ تؤكد صحة هذه النظرة وتضعها موضع اليقين.

هناك... في الأدب الجاهلي من يسمّونهم « الشعراء الصعاليك ». وهؤلاء أفراد تخلّى عنهم المجتمع - والقبيلة في الأدوار الأولى من حياة الإنسان، هي مجتمعه - أو نَبَذَهُمْ، فنشأوا على نقده وتقريعه وإظهار مساوئه، ثم على تبيين ما يحملونه في نفوسهم من شمائل ومزايا يريدون لها أن تعمَّ وتنتشر، حتى لنجدُ الشنفرى، أقدمَ مَنْ نعرفُ من أولئك الصعاليك، وقد فضّل الذئابَ والضباعَ والفهودَ على أهله وعشيرته، يبرّر فِعْلَتَهُ هذه بقوله:

هُمُ الأهلُ لا مستودع السرّ ذائعٌ
لديهم ولا الجاني بما جرَّ يُخْذَلُ.

فإذا وصلتَ إلى « الأشراف » الذين يحتلّون ذروة الهرم الاجتماعي، وجدت ضرباً من « التوجيه » و « التعليم » في النقد، وتسمع عمرو بن

معدي كرِب يقولُ مثَلاً:

ليس الجمالُ بمئزرٍ فاعلم وإن رُدّيتَ بُرْدا
إن الجمال معادنٌ ومناقبٌ أورثن مجدا

وقد استمرت هذه الانتقادات- وما أكثرها- تتوالى على المجتمع الجاهليّ، وتوجّهُهُ، وتفعل فعلها العميق في تربية أفراده وجماعاته، حتى أثمرت، وكوّنت رجلاً مثل عنترة العبسيّ في عالم العبيد، وآخر مثل حاتم الطائي في عالم الأشراف، وبهذا الاخير تتمثَل الفروسية العربية وفضائلها. وقد اعطانا بطرس البستاني صورةً عن أدبه وسيرته، تجدها في مكانها من هذا الكتاب، وتعطي خلاصة أكبر معركة نقدية نشبت في مطلع القرن حول الأدب الجاهلي بين طه حسين ومعاصريه.

وحين طوي العهد الجاهلي، وجاء الإسلام على أثره، ظلّ النقدُ الاجتماعي يستند إلى مواقف الفروسية، يمتدح فضائلها، ويوجّهُ الناس نحو التحلّي بها، حتى تحوّل كلٌّ من عنترة وحاتم الطائي في حسّ الشعب من بعد وفي ذهنه، إلى أسطورة.

وظهر الجاحظ في أواخر القرن الثاني للهجرة، وكان العرب في هذه الأثناء قد اختلطوا كثيراً بالشعوب، واتسعت آفاقهم، وانتشر لسانهم، واطّلعوا على ما لدى غيرهم من أفكارٍ ونزعاتٍ وتقاليد في كل شأن من شؤون الحياة والمجتمع.

بدأ الجاحظُ أول ما بدأ، ناقداً اجتماعياً. وكانت مؤلفاتُهُ الأولى مقتصرةً على هذا النوع من النقد الذي يتمثل في «رسالة التربيع والتدوير» و «كتاب البخلاء» و «كتاب الحيوان». وكان للجاحظ

موقفٌ فكري واضح، هو التشديدُ على قيمة العقل في شؤون الحياتين: الشّخصية والعامة.

وجاء المعرّي بعد نحوٍ من قرنين يعيد سيرة الجاحظ بنقده الاجتماعي، وتهكّمه على عيوب المجتمع، وآفات جهله، وضلاله، واسترساله مع الشهوات والموبقات. ولكنه كان يُطل على الحياة والناس من زاوية مظلمةٍ كئيبة.

وكانت سلسلة هؤلاء النقاد الاجتماعيين تتوالى من أبعد عصور الجاهلية حتى أبي العلاء المعرّي. إذ أخذت بعده تتفكّك وتتقطّع.... ثم لم تتصل حلقاتها إلا بعد نحوٍ من سبعة قرون على أيدي رواد النهضة الحديثة من **أحمد فارس الشدياق** إلى **أمين الريحاني**، إلى **طه حسين** وزملائه من معاصريه.

وكان النقد الأدبي، على مدى هذه القرون، يتأثر تأثراً عميقاً بالتيارات الفكرية السائدة، ويجري مع النقد الاجتماعي في خطّين متوازيين لا ينحرف أحدهما عن مجرى الآخر قيد شعرة. وحين تخلّت المجتمعات العربية في كل منطقة وبلد، عن مواقفها واتجاهاتها ومثلها العليا السابقة المتمثلة في آداب الفروسية، ونشدان الحكمة، وتمجيد العقل، والاعتبار بأحداث الماضي (التاريخ)، أخذت تنحدر، إلى أن بلغت في انحطاطها دَرَكَ العبودية حتى للعبيد (المماليك).

مع الرياح الغربية

سادت الركاكةُ في التعبير والتفكير عهودَ الانحطاط، وتحوّل النثر والشعر مع تغلّب الأميّة، وانهيار القوى الروحية في مجتمعات الشرق

برمته، إلى ثرثرات وزخرفاتٍ وطنطناتٍ لا طائل تحتها، ولا جدوى منها.

هذا الجمود الفكري أغرى الشعوب الأوروبية بالتحرك نحو هذه المناطق، وإعادة سيرة الاسكندر ويوليوس قيصر، وعلى مستوى أوسع وأعنف، مروراً بأفريقيا حتى الهند والصين.

ومذ هبّت رياح الغرب في عديد الجهات، على أثر انحسار الموجة العربية عن الأندلس وصقلية، وانكشفت آفاق وبلدان لم يكن الفرس ولا العرب، ولا الأغريق قبلهم ولا الرومان يعرفونها، سرت في العالم كله رعشاتٌ كان من شأنها إيقاظ الغرب، وإخماد الشرق.

بيد أن اكتشاف الأميركتين وغيرهما من البلدان في ذلك الزمن (نهايات القرن الخامس عشر وبدايات السادس عشر) لم يؤدِّ إلى تنامي الروح الأدبي، بمقدار ما أدّى إلى تيقظ الروح الأوروبي على فتح العالم، وسعيه في سبل امتلاكه، والتحكم بمقدراته، والاستيلاء على خيراته، والتوق أخيراً إلى الاستمتاع بجمالاته.

وظلّ هذا التوْقُ الأخير ينتظر وينتظر قرابة قرنين ليتمثل أكثر ما يتمثل في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، على أيدي الفلاسفة الجماليين الذين عملوا على توجيه الفكر نحو أسرار الجمال، وبواعثه، ومنابعه، وتجديد أشكاله ومظاهره، واستكشاف قواعده في الفنون والآداب خاصّة.

ومذ نشأ ما يسمونه « **الاستاطيقا** » - وعلم الفنّ كان المدخل إليه - تحوّل النقد الأدبي عن مساره القديم في الشرق والغرب معاً، إلى دراسةٍ

فلسفية خالصة، قائمةٍ على أساسٍ من العلم الطبيعي والتاريخ، حتى انتهى الأمر بفيلسوفٍ مثل شوبنهور، وهو يَنْقُدُ العالمَ والنفسَ البشرية، إلى القول بأن الخلاص كله يكمن في الفن، ولا خلاص إلا بالفن.

بيد أن ارتفاع الفن إلى هذه الذروة من التمجيد والتقديس، كان في حقيقة الأمر وجوهره، ردَّ فعل على تقدّم العلوم الرياضية، والمادّية، والعملية، إذ راح العاملون في حقول هذه العلوم يوجّهون الناس عن وعيٍ وغير وعي، نحو الاقتصاد، والإنتاج، وتوسيع التجارة، وحيازة أعلى مستوى من الرفاهية المادّية. وكان يساندهم في هذا التوجيه، ما أحرزوه من انتصارات مُذهلة في عالم التقنيات والتطبيقات.

أخذ الوضع الاجتماعي يتردّى في أوروبا كلها، ويسير من سيء إلى أسوأ، مع تقدّم العلوم والتقنيات، فقد خرج المصنع من المختبر العلمي، واحتلّت الآلة محل الإنسان في الصناعة كما في الزراعة، وزاد الإنتاج، وتحوّل التنافس بين الدول الأوروبّية إلى تزاحم صناعيٍّ وتجاري، ومضى عهدُ القرية إلى غير رجعة، وطغت المدينة وتكاثف سكانها، وانقلبت قواعد الحياة الاجتماعية رأساً على عقب. وراح الناس يعيدون النظر في كل ما لديهم من أفكار حول الدولة، والحكومة، والمجتمع، والأسره، والوطن، والأمة، والسلطة، والدين، والتاريخ، والقانون. وكانت الصحافة، وانتشار الصحف، والمسارح، والأندية، وازدهار الطباعة ووسائلها هي الأدوات التي استعملها الناس في تبادل الأفكار، ونشرها، والدعوة إليها. فاستيقظت الجماهير استيقاظاً عجيباً على قضايا الحكم والسياسة وانبعثت نحو تحسين مصائرها الدنيوية، وأوضاعها الاقتصادية. وهي هي اليقظة التي بدأت مع الثورة الفرنسية الكبرى،

وراحت تتجدّد بين وقتٍ وآخر، وبلدٍ وآخر.

وهنا، في هذا المعترك الجاحم بين حماة الأوضاع الموروثة، والطامحين إلى تغييرها، نشأت في أوساط العمّال، عمال المناجم والمصانع وأهل الحِرَف على أنواعها، وجموع الفلاّحين، سلسلةُ حركاتٍ تستهدف توحيدهم من جهة، وإحلالهم في المقام الذي يستحقونه من جهةٍ أخرى، لأنهم كانوا يعانون بلاء الحياة، ومرارة الحرمان، وشظف العيش، بينما كان غيرهم من أصحاب المعامل، وملاّكي الأراضي، وأثرياء الأسواق التجارية، والقابضين على مقاليد الحكم، يحيون حياةً هي البذخ والترف، دون أن يبذلوا أدنى جهد، أو يؤدّوا أدنى إنتاج.

وكان من الطبيعي أن تلاقي هذه الحركات من يؤيّدها، وينافح عنها من أهل الرأي وقادة الفكر، شأنها في ذلك شأن كل دعوة إلى العدل والإنصاف، أي أنّ النقد الاجتماعيّ الذي ظهر في آثار الرومانسيين الأوّلين (جان جاك روسو وتلامذته وأتباعه) وسانده النقد الفلسفي (كانط) والجمالي (باومغارتن)[١٣]، أفضى إلى تحول الأدباء في كلّ من أوروبا وأمريكا، نحو المشاركة المباشرة في وصف المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ومعالجتها، بعد أن كان دورهم يقتصر، أغلب الأحيان، على التعبير العفويّ عن الشعور بها، دون ولوجها في العمق. وعند ذاك ظهر كبار الروائيين والقصاصين الذين انكبّوا في أكثر ما كتبوا على هذه الشؤون الاجتماعية (تشارلز **ديكنز**، بلزاك، إميل زولا، ڤيكتور **هوغو**...).

---

(١٣) Alexander Baumgarten.

ولقي هذا الاتجاه الأدبي سنداً عفوياً في النهضة القصصية الجبّارة التي تفرّدت بها روسيا القيصرية، وبدأها غوغول (١٨٠٩ - ١٨٥٢)، وكان من أبرز قادتها: دوستويفسكي، وتورغينيف، وتولستوي، وتشيخوف. وقد نقلت معظم أثارهم إلى العربية، خلال النصف الأول من هذا القرن.

وهذا الذي حدث على صعيد القَصَص، جرى ما يشبهه على صعيد الأدب المسرحي، أي أن رياح الغرب الأدبية أنعشت، حين هبّت على هذه الديار، النوع القصصي الذي عرفه العرب في « المقامات » و « ألف ليلة وليلة » و « سيرة عنتر » و « الملك سيف » و « تغريبة بني هلال ». ثم أحدثت « التمثيليات » أو المسرحيات التي قلّد بها الغربيون قدامى الأغارقة أول الأمر، وعمدوا من بعد إلى تطويرها مع تطور العقليات والتقنيات.

في عالم الشعر

أغربُ ما يتسم به تاريخ الشعر عند العرب، أن الذوق الشعريّ لدى هؤلاء القوم لم يتأثر قط بأشعار الشعوب الأخرى، وفي مقدمتهم الأغارقة، ولا راقهم أن ينقلوا شيئاً من آثار هوميروس، وبنداروس، واسخيلوس، وسوفوكلوس، وغيرهم، مع أنهم عرفوا أسماء هؤلاء الشعراء، ونقلوا إلى لسانهم من مؤلفات النقد الأدبي، كتابي أرسطو: « فن الشعر » و « الخطابة ».

كانت الاستاطيقية البدائية العربية تتجلّى بأبسط صورها ومعانيها في حكم وأمثالٍ وأبياتٍ شعرية، مثل « ليس الجمال بمئزر » لمعدي كرب،

وقول حسان بن ثابت:

وإنما الشعر عقل المرء يعرضه   على الأنام فإن كيساً، وإن حمقا
وإن أجملَ بيتٍ أنتَ قائلُهُ   بيتٌ يقال، إذا أنشدتَهُ: صدقا

وهذه النزعة إلى المزج، على نحو أو آخر، بين الأحاسيس الجمالية والأخلاقية، لم تتغير من بعد، على أيدي النقاد، والمنظّرين، والباحثين في البيان، والبلاغة، والبديع، والإعجاز، وما شابه من دراسات في الفهم والتذوق.

ولكن الأمر اختلف حين هبّتْ رياح الغرب على هذه البلاد، إذ طفق العرب، في مطلع النهضة، يولون الأشعار الأجنبية اهتماماً لا عهد لهم به من قبل، ويبذلون عنايتهم حتى لأشعار العصور القديمة الموغلة في القدم، وإذا بسليمان البستاني يترجم إلياذة **هوميروس** شعراً، وبستاني آخر (وديع) ينقل الملحمة الهندية الكبرى «**المهبراتة**» شعراً كذلك، عن الانكليزية، في النصف الأول من هذا القرن.

ثم أخذت المدارس الجمالية والنقدية تتوالى، ويتوالى امتداد أصدائها إلى أكثر البلدان العربية، فكانت الرومانسية والرمزية والسريالية والدادائية والانطباعية والمستقبلية، وأخيراً مدرسة «الشعر الحديث»

كانت الرومانسية – كما رأينا – قد أحدثت تيّاراً فكريًّا – شعوريًّا يمجّد الخيال والعاطفة، وينفُرُ من العلم ولا يأبه للعقل. غير أنها لم تَقْوَ، رغم كل ما حققت من انتشار وكسبت من أنصار، على الصمود في وجه التيارات المعاكسة، وأهمها الرمزية والسُّريالية.

وقد مثل الرمزية أفضل تمثيل، شاعران فرنسيان: الأول

مللارمه[١٤]، والثاني ڤاليري[١٥]. وقد أراد مللارمه أن يستخ
لأغراضٍ جديدة. وكتب صديقه كاتول- منديس في تقرير ء
الشعرية الفرنسية منذ عام ١٨٦٧ إلى ١٩٠٠، وهو يتساءل
فقال: «ينبغي أن يوجّه السؤال بالأحرى إلى مؤلفاته وهي
غموضها الدامس، عن الغاية التي كان يرمي إليها، حيث يب
غائماً ودقيقاً في آنٍ واحد، ثم إلى ذكريات محادثاته الصافية ا
وإذا كنت قد فهمتُ ما كان يُعيده مراراً وتكراراً على مسامـ
الأحيان- لأن خلافاتنا الفكرية لم تكن قَطّ لتحدث قطيعةً ؛
الحميمة- فإن مرامه كان، مع تسليمه بتنوّع الآراء في الأدب
أن يحمل غيره على التفكير، لا بمعنى البيت الشعري، وإغ
الموسيقيّ من غير معنى كلامي، وأنّ هذا الإيقاع يستطيع إيقاظ
وأن الكلمة تستطيع بظهورها في نقطةٍ أو أخرى من العبارة، وب
لونها الجرْسيّ الخاصّ، وبفضل انعدام إفصاحها الموقت عن ش
تثير أو تبعث على أحاسيس قديمة أغفلتها الذاكرة، أو على
مستقبليّة»[١٦].

وجاء بعد مللارمه بول ڤاليري، يقرّر على نحو أقل غموضاً
«إنّ لأبياتي الشعرية المعنى الذي يعار لها. والمعنى الذي أعطيه

---

(١٤) Stéphane Mallarmé.

(١٥) Paul Valéry.

(١٦) ie des poétes français contemporains, par G. Walch, T. 2, lagrave, 1918, p 4-5.

يتوافق إلا معي، ولا يتعارض مع أحد. وإنه لخطأٌ مناقضٌ لطبيعة الشعر وقاتلٌ له في المستقبل، الإدّعاء بأن لكل قصيدةٍ معنى حقيقيًّا فريداً يُوائمُها، ويتطابق أو يؤلف وفكرة ناظمها شيئاً واحداً ».

وهكذا، أعادت الرمزية على أيدي العديد من ممثليها وأتباعها في مختلف الأقطار الأوروبية- أعادت الاعتبار للألفاظ، والتراكيب، والأساليب، والإيقاعات، أي للغة بقولٍ مختصر، وهي تجهد في كشف ما يسمونه « الشعر الصافي ». وكان النقاد العرب يجهدون في كشف ما يسمونه « الإعجاز » و« أسرار البلاغة ». وقد بيّن الأب هـ. بريمون[١٧] في دراستيه: « الشعر الصافي » و« الصلاة والشعر » في العشرينات من هذا القرن أن « القيمة الترنيمية لبعض الأبيات الشعرية تبدو مستقلةً عن محتواها العقلي ». وقد أحدثت هذه النظرة ضجّةً كبرى تردّدت أصداؤها في جميع أنحاء العالم، وأعادت للشعر مفهوماً جديداً تتأيّد به نظرة مللارمه، وبدت للناس في منتهى الغرابة والطرافة.

والرأي عندي أنّ هذه النظرة إلى قيمة الجوّ الذي يثيره نغم الألفاظ في النفس، مع استقلاله عن كل معنى للفظ، أي عن محتواه العقليّ- الرأي أن هذه النظرة عرفها العرب وطبقوها في ناحيتين: الأولى في تلاوة السور القرآنية التي تبتدىء بأحرفٍ مثل: عسق، حم، المص، كهيعص... الخ. فهذه الأحرف- أو الكلمات- « التي لا يعرف تأويلها غير الله عزّ وجلّ » كما أجمع المفسرون على القول في شأنها، إنما هي في واقع أمرها ذات « قيمةٍ ترنيمية » مستقلّة عن معناها.

---

(١٧) Henri Brémond

هذا، أولاً، ونجد ثانياً أنّ هناك من يرى لبعض الرسوم، والحروف، وأشكال كتابتها قيمة سحريةً، شفائية، أو تأثيراً خاصّاً على نحوٍ ما، كان قد أفضى إلى استعمال « الرقى » و « التعاويذ » الذي كان سائداً في كثير من الأوساط والبيئات. وأطباء اليوم لا ينفون نفياً باتاً قيمة الوهم في معالجة بعض الحالات المرضية، ولا سيما النفسية منها والعقلية، كما نجد لدى الشعراء الرمزيين والدادائيين طرائق مختلفة في كتابة أبيات قصائدهم، تشبه في أشكالها وحروفها كتابة الرقى والتعاويذ.

ذلك هو معنى « اكتشاف عالم يتجاوز الواقع من خلال اللغة » الذي شغل معظم النقاد في النصف الأول من هذا القرن. لقد أدركه المتصوّفون في ديارنا، وبذلوا في سُبُلِ تحقيقه، كثيراً من الجهود والمحاولات. وكان ڤاليري قد تحدّث مرةً إلى الناقد السويسري ماكس ريخنر عن الشاعر الألماني رينر ماريا ريلكه، فقال:

« كنتُ أُحِبُّ ريلكه، وعن طريقه اهتديت إلى أشياء لا أستطيع أن أحبّها مباشرةً، وأعني بها تلك الأعماق الغامضة التي تكاد تكون مجهولةً في التأمّل. وقد أطلقنا عليها كلماتٍ غير دقيقة، مثل صوفيّة، وسحر، وعرافة، وأحاسيس بالغيب، والأصوات الداخلية الدينية، ومناجاةٍ حميمة تناجينا بها أشياء بعيدة... كل هذه الناحية من الحياة التي كنتُ لا أعرفها جملةً، والتي أهزأ، عن تصميم وعمدٍ، بها، قدّمها لي ريلكه في شكل طليّ ».

وهكذا... أفضت الرمزية، وهي تحاول تجاوز الواقع وتحقيق الصفاء الشعريّ، إلى السُّريالية. ولا حاجة إلى ذكر أسماء الشعراء الذين يمثلون هذين التيارين - الرمزية والسرياليّة - في معظم الأقطار الأوروبية، فإن

معظمهم لم ينقل إلى العربية، باستثناء التيار النقديّ الذي أحدثه تي. إس. إليوت الأمريكي الأصل، البريطاني الجنسية، وتناقلت كثيرٌ من الأوساط نظرياته وتعليقاته الوارد معظمها في كتابه «استعمال الشعر واستعمالّ النقد»[١٨] حيث يقرر: «الفائدة الكبرى الرئيسة من «شرح» قصيدةٍ مّا... إنما هي إرضاء عادة القارىء، وتقديمُ إلهاءٍ وتهدئةٍ لفكره، فيما تعمل القصيدة عملها في نفسه».

وأفضت السريالية بدورها إلى الدادائية. وأتباعها يدّعون «أن الشعر الحقيقي إنما هو من صنع المصادفة، وغياب كل قصد». وقد علّق الناقد الروماني جرجي كاليشنكو على ذلك بقوله: «هذا صحيح في حدود ما ينزعُ الاهتمامُ الشديدُ بالطرائق التقنية، كلَّ عفويةٍ عن الشعر، ويحوّلُهُ إلى ميكانيكية. ولكن تسليمه من جهةٍ أخرى إلى يد المصادفة، تتصرفُ به على هواها، لا يمكن أن يؤدّي إلى ما هو صالح. ثم إنّ مصادفةً مُتعمّدةً على نحوٍ مدروس، لا تكون بعد ذلك، مصادفة»[١٩].

وقريبٌ من الدادائية، مذهب «المستقبلية» الذي انطلق من إيطاليا قبل الحرب الأولى. وهذا المذهب الأدبي لم يبلغ به التطرف إلى حدّ تحطيم البنية القديمة للقصيدة كما فعلت الدادائية، ولكن منهجه ظلّ يعتمد الحدس واللاوعي المبدعين اللذين اعتمدهما الرمزيون والسرياليون، وظلّ الشعر الناجم عنهما إلى النثر أقرب.

---

(١٨) T. S. Eliot: The Use of Poetry and the Use of Criticism, London, Faber, 1933

(١٩) George Calinescu, Etudes de Poétique, traduit du roumain par C. Boranescu-La havary, Editions Univers, Bucarest 1972.

كان من هذه المدارس جميعها في نقد الشعر - الرمزية، السُّريالية، الشعر الصافي، الدادائية، المستقبلية - أن أفضت بجملتها إلى ما دُعي « الشعر الحديث ». وقد خاض في موضوع هذا الشعر الذي تخلّى عن الوزن، والقافية، والبحر الواحد في القصيدة، واكتفى بالتفعيلة الواحدة، وجعل المضمون كالشكل ذا صفةٍ ذاتية خالصة - خاض فيه معظم المفكرين، والأدباء، والشعراء في الديار العربية من أقصاها إلى أقصاها. ويجد القارىء نماذج من تلك المداخلات في فصول هذا الكتاب.

والملاحظة الكبرى التي لا بُدّ من إنهاء هذا البحث بها، هي تلك التي أبداها جرجي كاليشنكو الآنف الذكر: « الجاهلُ بالشعر الذي يقرأ الشعر الحديث... يندهش أمام هذا الواقع: أنّه لا يفهم. وهذا الجاهل يرتكب في الأعم الأغلب من الحالات، خطأً جسيماً حين لا يرى من الشعر إلاّ ما كان قد صيغ في سلسلةٍ متواليةٍ من كلمات مفهومة ».

لا بُدّ إذن من حمل القارىء، أيًّا كان، على إعمال الفكر والرويّة، فيما يُقدّم له من شعر، قبل أن يحكم عليه. وليس للنقد الصحيح من وظيفة إلا أن يعين القارىء على الفهم والتذوق.

عَوْدٌ إلى المحسوس

ولكنّ « القارىء » عامّةً، كائنٌ مبهم، غامضٌ في جميع وجوهه، لأنه فردٌ في جمهور، ووحدةٌ مجزوءةٌ من جمهرةٍ كبيرة، فلا يمكن تصوّرُهُ، أيةً كانت حالُهُ، إلا أنّه أحدُ القراء.

وقد أصبح النقدُ يتوجّه اليوم كالأدب نفسه، إلى أكبر عددٍ من

القراء، وهذا التوجُّهُ أفضى بالاثنين معاً: الأدب والنقد، إلى القضاء شيئاً فشيئاً، على تلك المدارس والمذاهب الأدبية الموغلة في ضباب الأحلام، وغيابات المستقبل، وتهاويل الأخيلة والرموز، وألاعيب السحرة والعرافين والمتنبئين، فإن الجمهور أقربُ إلى المحسوس، وألصق بالواقع، وعيونه مفتوحةٌ على الحقائق الواضحة البسيطة، فلا يطمئنّ إلى شيءٍ من الخرافات الجديدة، وهو الذي عانى ما عانى في الأعصر الغابرة من الخرافات الغابرة. وهكذا، عادت العقلانية لتشغل مكانها الذي خسرته فترة من الزمن. وتلقّفتها الماركسية هذه المرّة، وهي تعمل على تجديدها. ثم هكذا، نشأ الحديث في أمريكا -وغير أمريكا عن «النقد الماركسي»[٢٠]، وعمّ هذا الحديث، وانتشر حتى أصبحت النزعة الماركسية في النقد تؤلّف جزءاً لا يتجزأ من المناخ الثقافي السائد.

لقد أوضح **ف. أ. ماثيسن** في محاضرته «مسؤوليات الناقد»[٢١] التي ألقاها على طَلَبة جامعة ميتشيغان في الولايات المتحدة الأمريكية، ما يلي: «لقد كان ماركس وإنغلز ثوريين بكثيرٍ من معاني الكلمة، فقد كانا سبّاقين في إدراكهما أن الثورة الصناعية أتتْ - وما زالت تأتي - بتغييراتٍ ثوريّة في تركيب المجتمع كلّه. وبشقّهما الطريق عبر الفرضيات إلى الحقائق الاقتصادية، أدخلا تغييراً جذرياً في نظرة المفكرين إلى الدولة الحديثة. وبإصرارهما المُلحّ على الأسس الاقتصاديّة الكامنة تحت

---

(٢٠) أنظر «النقد الأدبي» تأليف ولم ڤان أوكونور، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر - دار بيروت، ١٩٦٠، ص ١٧٤.

(٢١) أنظر «**الأديب وصناعته**»، باشراف روي كاودن، ترجمة جبر ابراهيم جبرا، منشورات مكتبة منيمنة - بيروت ١٩٦٢، ص ٢٠٨.

أي بنيانٍ ثقافي، أوضحا- وما زالا يوضحان- أن المشكلات الناجمة عن ضروب عدم المساواة في مجتمعنا الصناعي الحديث إذا لم تُحَلّ حلاًّ أفضل، فإننا سنعجز عن المضيّ في بناء الديمقراطية. وهكذا، فإنّ مبادىء الماركسية ما زالت في أساس كثيرٍ من خير ما في هذا القرن من فكرٍ اجتماعي وثقافي».

ويحسب ر. م. ألبيريس، وهو من ألمع النقاد في فرنسا المعاصرة، أن «الماركسية ظهرت في القرن الذي يودُّ اللحاق بالمحسوس، متجاوزاً مظاهر العجز في الفكر، بعد أن نبذت العناصر المتهافتة في العقلانية، وكأنها إعادة فتح للعالم الخارجي». ثم يبين أن «الكاتب البروليتاري أدخل الإنسان الذي لم يولَدْ في الثقافة، على الأدب... وحاسّةَ إبداعٍ أدبي ينبثق مباشرةً من الواقع»(٢٢).

وهذا يفيد أن الماركسية أَحْيَتْ الموضوعية في النقد، وقضت فيما قضت على الانطباعية، والأحكام الذاتية التي لا تستند إلى واقع ما جرى وما يجري في النفس كما في المجتمع، وتشدّدت في بيان الحقائق التاريخية وتمحيصها وكشف خلفياتها المادية أو الاقتصادية في كل عملٍ أدبي، فلا غنى لأي ناقد عصريّ عن الإحاطة بمعطياتها ونظراتها في مجالات الأبحاث والدراسات الأدبية والتاريخية.

ولكن الضرر الذي حصل ويحصل في بعض الحالات أو أكثرها، لا ينجم عن النقد الماركسي كطريقةٍ في التفكير النقدي، وإنما ينشأ في

---

(٢٢) R. M. Albérés, L'Aventure intellectuelle du XXe siècle, Editions Albin Michel, Paris, 1959, p. 268-69.

الحقيقة، عن ثلاثة عيوبٍ عرفها ماضي الأدب، كما يعرفها حاضره، وهي: ١) تقليد الماركسيين أو الاقتداء الأعمى بهم في محاولة «إبداعٍ ينبثق مباشرةً من الواقع»، فإن القيام بأعمال أدبيّة تأثراً بأعمال غوركي وشولوخوف في عالم القصص، وبريخت في المسرح مثلاً، غيرُ الأعمال التي يحاول القائمون بها تجديد الفكر والحياة في المجتمعات العربية، وتغيير الواقع الذي أفضى إليه تاريخ تراكمت فيه الضلالات والظلامات والغوايات. ٢) المبالغة أو الغلو في نسف كل ما هو ماضٍ ثقافي ورفض النظرات القديمة في كل مجال، لا لشيء إلا لأنها قديمة. ٣) سوء التطبيق للأفكار الجديدة، أيًّا كان مصدرها، وأيًّا كان هدفها.

علمٌ أم فنّ؟

كان على المفكرين والباحثين في أواخر القرن الماضي وبدايات هذا القرن، أن يحلّوا هذه المشكلة: «هل النقد علمٌ أم هو فنّ؟» بعد أن اتخذت الماركسية لنفسها صفة العلم، وغدا العلم يحتلّ أعلى المراتب في سلّم القيم، وراح كل ذي رأيٍ في أي شأن من شؤون الحياة الإنسانية يكافح لاكتساب رأيه الصفة العلمية في نظر الخاصّة والعامة على السواء. وعلى هذا النحو سارت الأمور في عديد الجوانب الثقافية، ونشأت المذاهب والمدارس المختلفة في كل حقل وميدان، من حقول المعرفة وميادينها.

«وكان أناتول فرانس عدوَّ أولئك الذين يفرضون مذهباً بعينه، ويعدونه الحق وَحْدَه. ولتشككه في كل القيم اعتمد على السخرية. وفي رأيه أن ليس من الممكن الحصول على علوم حقيقية إلا بعد قرون عدّة. فاكتمال العلوم لا يوجد إلا في عقل أوغست كونت، مؤسس الاتجاه

الوضعي في الفلسفة الحديثة. وكان يرى أنه لا يوجد بعد شيء نسميّه علم الأحياء، بل علم الاجتماع. لقد كتب في «الحياة الأدبية» (١٨٨٨ - ١٨٩٣) أن علم الجمال لا يقف على أساس مكين، فهو قلعةٌ في الهواء ... »[٢٣].

ولكن الذين حاولوا أن يجعلوا من النقد «علماً» ذا مبادىء وأصولٍ وقواعد ثابتة، كما هي الحال في الهندسة أو الكيمياء لم يوفقوا إلى شيءٍ من ذلك. وكان من أوائل هؤلاء في المحيط العربي، **قسطاكي بك الحمصي** مؤلّف «**منهل الورّاد في علم الانتقاد**» (١٩٠٧). وهذه هي قصة محاولته تلك، كما وردت في مقدّمة كتابه:

« ... لا بُدّ لي من أن أقصّ على القارىء ما دهاني من الحيرة والاضطراب عند أخذي القلم لتأليف هذا الكتاب، إذ كلّ ما كنت اطّلعت عليه من كتب هذا الفن في اللغة الفرنسويّة، لا ينطبق على ما عقدت على تأليفه النية إلا من وجهٍ خفيّ إجمالي، وطرفٍ ذهنيّ خيالي، فإنّ جميع ما قرأته لجهابذة هذا الفن المشهورين مثل سَانْتْ- بوف، ورينان، وتين، وفردينان برونيتير، وإميل فاجه، وجول لوميتر، وأدولف بريسّون، وغيرهم من المعاصرين، لا يتعدّى نقد مؤلفاتٍ ومصنوعاتٍ ومؤلفين ومتفنّنين، فيما أنّ الغرض الذي كنت أرمي إليه، والمنهل الذي كنتُ أحوم عليه، هو وضع كتاب في قواعد هذا الفنّ الجليل، يتيحُ للطالبين استيعابها في وقت قليل. ولم أكن أشكّ لحظة في وجود مثل هذا الكتاب عند أمم الفرنجة الذين كشفوا عن أسرار العلوم

(٢٣) «النقد الأدبي» (انظر الحاشية رقم ٢٠، ص ٣٢).

كلّ حجاب، فباشرتُ كتابة الفصل الأول من كتابي هذا في (علم الانتقاد)، وكتبت إلى بعض الأفاضل في عاصمة الفرنسيس، أن يتحفوني بأجلّ مؤلّف في قواعد هذا العلم النفيس، رغبةً في ترجمة القواعد التي هي الغرض الخطير، واتخاذه لي هادياً في هذا المطلب العسير، فما كان أعظم دهشتي عند أخذي أجوبة الأصحاب، على اختلافٍ في اللفظ واتفاقٍ في المعنى، تفيد أن ذلك شيءٌ لم يؤلّف فيه كتاب، ولا شيّد له أحدٌ من علمائهم مغنى، وأنهم يعتبرونه من الفنون الذوقية التي لا تخضع لقواعد علمية، فما زادني العجب من هذا الزعم إلا استمساكاً بما عقدت عليه العزم...».

وكان المرحوم **أحمد الشايب** قد وضع كتاباً آخر دعاه **أصول النقد الأدبي»** (١٩٤٢) حاول في الفصل الخامس منه، أن يحدّد موقف «الأدب بين العلم والفن»، ثم يلاحظ أن «هذا العصر الحديث أصيب بهذه التخمة الماديّة والنفعية الحسية، وصار الناس لا يؤمنون بشيء إلا إذا حمل لهم في طياته نفعاً مُحَسًّا، هو المال أو ما هو بسبيله مما يفيد، وإذا بهذه الروح تجور على الفن، وتطلب منه أن يكون نافعاً أيضاً، وإلاّ كان مُطّرحاً منبوذاً، فالفنيّ الذي كان يقصد من فنه إلى إبراز شخصيته وإشاعة الطرب في الحياة، أصبح أمام هذه النزعة الحديثة مضطراً أن يبث خلال تعابيره، رسالةً تهذيبية أو إصلاحية لتأييد مذهب سياسيّ أو اجتماعيّ أو خُلُقي...».

والقضية التي أثارها الشايبُ هنا تتحيّز في حالتين عرضنا لهما من قبل: النقد الاجتماعي، والعود إلى المحسوس، أو نقد المجتمع بعد أن عاد أفراده إلى المحسوس. وحلص من نقده ذاك إلى أن

الأدب تحوّل في هذا الجو إلى «دعاية»، أو خضع مضطراً لإملاءات معيّنة ترد على الأديب من خارج نفسه، وبذلك فقد الأدب جماليته، وخسر تجردّه ونزاهته، فلا هو علمٌ بعدُ، ولا هو فنّ!

الواقع الذي لا ندحة عن الأخذ به ووضعه في الاعتبار، أن النقد الأدبي فنٌ وعلم معاً، لأنّه يرتكز على مجموعة من المعلومات الثابتة المدعومة بالوثائق (النصوص)، ترفدها مجموعة من الحقائق العلمية التي لا يرقى إلى صحتها شك أو اضطراب، يستمدها الناقد من عديد العلوم والمعارف الطبيعية والإنسانية. ولهذا الفن- العلم وحده (النقد)، أن يحكم على الأدب فيما إذا كان دعايةً أو غير دعاية، وعلى الأديب فيما إذا كان حرًّا أو مسيّراً أو مضطراً، دون أن يغيب عن هذه الحقيقة الأساسية والجوهرية، وهي أنه لا يمكن منعُ الأديب من الالتزام الحر بمبدأ أو قضيةٍ أو عقيدةٍ آمن بها، كما لا سبيل إلى مؤآخذته على عدم التزامه.

ذلك يفيد إفادةً لا لَبْسَ فيها أن النقد يقوم تماماً، أيًّا كان نوعه، في الوسط، في النقاط الوسطى بين العلوم والفنون، وعلمه الأول حقائق التاريخ، وفنّه الأول حسن التعبير، وتلي من بعد حقائق العلوم على أنواعها، والفنون التي تخاطب الحواس على أنواعها، فلكل ناقدٍ ذوقه، ومزاجه، وميله، واختصاصه كما هي حال الأديب أو الفيلسوف أو الباحث الاجتماعي، دون أدنى فرق. ولكن ميزته الكبرى، أو الفضلى، أو المثلى التي يفترض أن يتميّز بها، إنما هي نشدان الحقيقة، والتحليّ بالنزاهة!

ويظهر النقد كفن، أكثر ما يظهر بهذه الصفة، لدى كتّاب السيرة،

فهؤلاء يحاولون أن ينفذوا من خلال العلاقة بين شخصية الأديب وأدبه، إلى أسرار التاريخ من جميع جوانبه، فيعينون بذلك على فهم الحاضر. وهذا الفهم يحمل بدوره على التزوّد بالحسنات، ونبذ السيئات، واستلال العبر الصحيحة من الأحداث، كبيرةً كانت أو صغيرة، أو يعبّدُ الطريق، على الأقلّ، إلى ذلك.

نقد الذات

وكان النقد الذاتي آخر ما وصل إليه الفكر النقدي في هذا العصر، وأبرز ما انجلت عنه المعارك الأدبية التي نشبت هنا وهناك، حول مختلف الشؤون والموضوعات الفكرية والأدبية والفنية، وحتى الاجتماعية والسياسية.

هذا النوع من النقد غير جديد، وإن بدا أن التسمية – النقد الذاتي – لم ترد حرفيًّا عند الأقدمين، فإن المؤلفات التي تتخذ طابع «الاعترافات» و«المذكرات» و«اليوميات»، فضلاً عن كتب «السيرة الذاتية» إنما كانت تنبعث في جملتها، عن ممارسةٍ لنقد ذاتي، توجّه أصحابها نحو هذه الممارسة، نتيجة معاناةٍ خاصّة، في ظروفٍ خاصّة، حملتهم على إعادة النظر في أنفسهم، وأعمالهم، وأقوالهم، ومجتمعاتهم، الخ.

وإنا لنجد لدى بعض الشعراء، حتى في الجاهلية، من كان يتروّى في إذاعة ما ينظم كزهير بن أبي سلمى. وحديث قصائده معروف ومشهور، فقد كانت تستغرق الواحدة منها حولاً كاملاً ينقضي بين تنقيح وتهذيب وتعرف إلى آراء الآخرين، قبل أن يتداولها المنشدون، وتسري على ألسنة الجماهير، أي أنه كان يقوم بنقد ذاتي، تلافياً منه لانتقادات

الا خرين. ولو اقتدى الشعراء والأدباء والمفكرون بابن أبي سلمى، لكان التاريخ الأدبي قد خلا من كثيرٍ من المعارك التي كانت في معظمها، غير أدبية.

وقد تكون أبرز هذه المعارك في تاريخ النقد العربي، تلك التي أثارها المتنبي قديماً، وأحمد شوقي حديثاً. هذا في عالم الشعر، أما في عالم الفكر، فكانت معارك الفلاسفة مع المتصوّفين من قبل (ابن سينا والغزالي)، ومعارك القديم والجديد في العصر الحديث، أو التراث والمعاصرة (طه حسين والرافعي، مثلاً).

والظاهرة المعبّرة في مثل هذه المعارك - وما أكثرها! - أنها كانت تفضي على الدوام، في كل مكان وزمان، إلى انتشار النقد، والنقد الذاتي في آخر مرحلة.

وقد توخت لجنة الباحثين في هذه المؤسسة أن تقدم لقراء العربية صورة شبه مكتملة - والكمال لله وحده - عن تنامي الفكر النقدي في العالم، وفي تاريخ العربية، فكان هذا الكتاب.

والله وليّ التوفيق   عبد اللطيف شرارة

الفصل الأول

النقد والنظريّات النقديّة

حول حدود النقد الأدبي(*)

حسام الخطيب

تمهيد

يتجه النقد الحديث باستمرار إلى التحول من فعالية تابعة للفعالية الأم (الأدب) إلى فعالية ذات استقلال ومنطق خاص غير منسلخ عن المنطق الخاص للأدب ولكنه غير تابع له بالضرورة. ويتضح هذا الاتجاه أكثر ما يتضح في تيار (النقد الجديد) New Criticism الذي بدأ يفرض نفسه منذ عشرينات هذا القرن على اختلاف اتجاهات دعاته ومذاهبهم[1]. ولكن هذا الاتجاه الجديد ينطوي على معضلة رئيسية وهي أنه كلما ازدادت الدعوة إلى استقلالية النقد في هذا العصر ازدادت من الناحية العملية علاقة النقد بفروع المعرفة الأخرى وتطوراتها الحديثة مثل: علم النفس وعلم الجمال والفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع وحتى البيولوجيا، مما يوحي بالتعارض مع فكرة الاستقلالية وخصوصاً بالنسبة

(*) من مجلة (المعرفة) السورية، العدد ١٣٢، شباط (فبراير) ١٩٧٣.

(١) للتوسع في هذه النقطة أنظر: الخطيب، د. حسام: «النقد الأدبي: فعالية تابعة أم مستقلة»، مجلة «المعرفة»، عدد ١٢٦، آب (أغسطس) ١٩٧٢. وبمعنى من المعاني يمكن اعتبار البحث الحالي مكملاً للبحث المشار إليه.

لكثير من المذاهب التي تشد النقد الأدبي باتجاه هذا العلم أو ذاك وتكاد تجعل منه فعالية ممزقة بين التبعية للأدب والتبعية لمعطيات علم معين كعلم النفس أو علم الاجتماع مثلاً.

ومنذ القديم كان الالتباس قائماً بالنسبة لحدود ذلك النوع من المعرفة الذي نسميه « النقد الأدبي ». وقد شهد تاريخ النقد الأدبي محاولات مستمرة للتوصل إلى تعريف جامع مانع، كما يقول المناطقة، ولكن كل محاولة كانت تتضمن التشديد على نواح تتناسب مع طبيعة هذا المذهب النقدي أو ذاك. وفي العصر الحديث، تزداد هذه الصعوبة وضوحاً بسبب تباين الاتجاهات النقدية.

إن مسألة التعريف ليست بذات أهمية جوهرية طبعاً، ولكن عدم تبني أي تعريف أيضاً يبقي المسألة معلقة. وفي حالة عدم التشبث باتجاه نقدي معين لا بد للمرء من أن يلجأ إلى نوع من أنواع التعريف التوفيقي الذي يمكن اتخاذه منطلقاً للبحث في حدود النقد الأدبي، وإلا فإن البحث يصبح عرضة للاختلال وانعدام التوازن. والتعريف التالي الذي نقبله ليس مقصوداً لذاته ولكنه أساس لا بد منه للشروع في البحث:

« النقد الأدبي هو فعاليّة فكرية ذوقية نستطيع بواسطتها فهم المسائل الأدبية وشرح الأعمال الأدبية وتحليلها وإصدار أحكام مناسبة بشأنها »[٢].

---

(٢) من الملاحظ أن البحث في التعريف أصبح مدعاة للخجل في هذه الأيام ولا سيما عند فئة معينة من الكتاب. ولذلك يحسن بنا أن ننبه إلى أن التعريف السابق غير مقصود لذاته.

ويراعي هذا التعريف تعدد الفعاليات التي يتطلبها النقد الأدبي (الشرح، التعليل، التقييم) واتساع وظيفته وعدم اقتصاره على شرح النصوص وتذوقها، كما يفهم الناس عادة من كلمة نقد. ذلك أن مجال النقد الأدبي يتناول طبيعة الأدب ووظيفته ووصف الأنواع الأدبية ونشأتها وتطورها، وغير ذلك من المسائل التي تدخل تحت عنوان: نظرية الأدب أو التصور النظري للأدب.

على أن حدود النقد الأدبي أوسع من أن يلم بها أي تعريف. فمن المسلم به- كما أشرنا قبل قليل- أنها تتصل بمختلف أنواع المعرفة الأدبية وتمتد لتلامس العلوم الانسانية، كعلم النفس وعلم الاجتماع. وقد تتصل بالعلوم الوضعية الأخرى كالبيولوجيا وغيرها. فالشرح والتقييم مثلاً غير ممكنين بدون التاريخ الأدبي، وإلا فكيف نهتدي إلى وجود الأعمال الأدبية وعلاقة كل عمل منها بالآخر؟ وبالمثل ليس من الممكن كتابة تاريخ أدبي دون منهج لإصدار الأحكام والتقويم، وإلا فكيف يتم اختيار الأعمال الأدبية وتصنيفها؟ ثم إنه لا وجود لمنهج سليم في الشرح أو التقييم دون توافر حد أدنى من التصور الضمني أو الواعي لطبيعة الأدب ومكانته في نطاق التجربة الإنسانية العامة؛ ومن هنا لم تكن ممارسة النقد الأدبي مقصورة على المحترفين أو المختصين كما هو الشأن في العلوم الإنسانية الأخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ، بل نجد إسهاماً كبيراً في النقد الأدبي على يد كتاب وشعراء وفلاسفة ومؤرخين وعلماء نفس وعلماء اجتماع وغيرهم، مما يشكل أكبر دليل على تنوع الملكات التي تتطلبها ممارسة النقد الأدبي.

ومن الواضح أن أي تصور لحدود النقد الأدبي لا بد أن يتضمن نوعاً

من التحديد الملموس للعلاقة بين هذه الفعالية وبين ميادين المعرفة الأخرى ذات التماس المباشر معها، سواء أكانت علمية أم أدبية. وليس هذا التحديد بالأمر السهل لأنه يستتبع الدخول في مناقشات للمذاهب النقدية المختلفة التي تتفاوت مواقفها من هذه المسألة تفاوتاً شديداً وفقاً للمنطلقات التي يبنى عليها هذا المنهج النقدي أو ذاك. وليس من بين أغراض هذا البحث المبدئي أن يخوض في مثل هذه المناقشات التفصيلية وإن كان يأخذ بعين الاعتبار التفاوت النظري والتطبيقي للمناهج النقدية ومقدار ما يمكن أن يقدمه كل منها في مجال فهم الأدب وتذوقه وتقييمه. وعلى الرغم من أن أكثر هذه المناهج يميل أحياناً إلى أحادية النظرة فإنها جميعاً استطاعت أن تسلط أضواء عميقة ونافذة أدَّتْ إلى إغناء فهمنا للتراث الأدبي الإنساني وإلى اكتشافات مستمرة لهذا التراث كان من نتيجتها أن ظل هذا التراث حياً متجدداً لأنه خضع باستمرار لأضواء جديدة.

فالمنهج الأخلاقي مثلاً أعطى الكثير في مجال ربط التجربة الأدبية بالمصير الميتافيزيقي للإنسان أو بكفاحه من خلال الظروف الاجتماعية، ولكنه أسرف إسرافاً شديداً في التركيز على المضمون دون الشكل. وفي حالات كثيرة أغفل الجانب الجمالي إغفالاً يكاد يكون تاماً.

والمنهج النفسي أتاح لنا فرصاً للتعمق في فهم كلّ من عملية الخلق الفني وأسلوب الشعراء في تطوير رموزهم بهدف التعبير عن الانفعالات والتجارب الداخلية، وكذلك قدم لنا صفحات مثيرة في مجال تحليل الدوافع المخبوءة للمؤلفين وللشخصيات الفنية التي خلقوها، ولكنه مال في معظم تطبيقاته إلى إهمال الطبيعة الفنية للنصوص، وكثيراً ما قدم

النتاج الأدبي على أنه وليد أعراض عصابية وانحرافات نفسية.

والمنهج الاجتماعي أضاف بعداً جديداً ومهماً حين ربط الإنتاج الأدبي بالظروف الاجتماعية وأوضح العلاقة الدياليكتيكية بين الأديب وبيئته الفكرية والسياسية والاجتماعية. وفي هذا المجال قدم النقد الماركسي تفسيرات قيِّمة للظاهرة الأدبية أصبحت جزءاً لا يتجزأ من أي اتجاه جادّ في النقد. ولكن المنهج الاجتماعي في كثير من تطبيقاته يذهب إلى حد تجاهل الفروق بين فرد موهوب وآخر، وبالتالي التغاضي عن جانب مهم في تركيب النفس الإنسانية ربما كان يلعب دوراً غير قليل في عملية الإنتاج الأدبي بالذات.

والمنهج الأسطوري Archetypal Criticism استطاع أن يبرز الأنماط الأسطورية المتكررة دائماً في الإنتاج الأدبي للإنسان بصرف النظر عن الشكل الذي تتخذه في كل زمان وبيئة، وكاد أن يوحي لنا أن مؤلفي الأعمال الأدبية ليسوا وحدهم مبدعي إنتاجهم بل إن العقل الجماعي للجنس البشري يظل شريكاً غير منظور في كل ما تتمخّضُ عنه قرائحهم. ولكن تطبيقات هذا المنهج حملت إغفالاً واضحاً لكثير من الحقائق العلمية المتعلقة بالنفس البشرية وقوانين التطور الاجتماعي.

وهكذا تتعدد زوايا الرؤية المسلطة على أي نص أدبي وتتنوع وتتطرف بهذا الاتجاه أو ذاك، وفي كثير من الأحيان تُنسي الإنسان أنه إزاء تجربة من نوع خاص هي التجربة الأدبية.

ومن الواضح أن المناهج النقدية سوف تزداد وتتشعب مع تطور المعرفة الإنسانية. ومن الصعب تصور طريقة ملموسة للتوفيق بينها.

والناقد المتزن هو الذي يستفيد من معطيات هذه المناهج جميعاً ويتمثلها ويستخدمها لإغناء العمليات النقدية الأساسية الثلاث: **الشرح والتحليل والتقييم**، حسبما تقتضي طبيعة النص المدروس ومن خلال منهج نقدي يتناول الأدب من حيث هو أدب يدخل في تكوينه الفكر والمادة الاجتماعية والنفسية، وغير ذلك مما يمت إلى النشاط الفكري العام للإنسان، على أن لا يؤدي ذلك إلى إغراق في الشكلية. وربما كان التحديد التالي الذي يقدمه **ت. س. إليوت** مفيداً في إقامة التوازن بين العوامل الأدبية الخالصة والعوامل غير الأدبية: « **إن (عظمة) الأدب لا يمكن أن تحدد بالمعايير الأدبية وحدها، مع أننا يجب أن نتذكر أن المعايير الأدبية هي وحدها التي تستطيع أن تقرر ما هو أدب وما هو غير أدب** ».

ومن خلال رؤية متكاملة كهذه يحاول هذا البحث أن يطرح بعض الخطوط العامة لعلاقة النقد الأدبي بأنواع المعرفة الأخرى ابتداء من الأدب وانتهاء بالفنون والعلوم.

النقد والأدب

ومن الطبيعي أن يبدأ المرء بالسؤال عن العلاقة بين النقد والأدب. وتبدو هذه العلاقة طبيعية فالنقد الأدبي لا وجود له بغير الأدب، والأدب أسبق ظهوراً من النقد. ولكن من المهم التنبيه إلى أن العلاقة ليست ذات طرف واحد، أي أن النقد الأدبي ليس فعالية تابعة للفعالية الأم وهي الأدب. ذلك أن النقد متأثر بالأدب ومؤثر فيه، وتقوم بين الفعاليتين علاقة متبادلة ذات طابع جدلي (دياليكتيكي)، فالنقد يتطور

بفعل تأثير الأدب فيه، وهذه العلاقة قديمة قدم الأدب نفسه فإن النقد كان دائماً موجوداً وإن كان لم يتبلور كفعالية مستقلة إلا في مراحل متأخرة نسبياً. وكل إنتاج أدبي حتى لو كان ارتجالياً أو على السليقة لا بد أن يستند إلى جملة من المبادىء النقدية، ظاهرة كانت أم ضامرة؛ وان التطور الذي أصاب إنتاج الأدباء العظام قبل ظهور النقد الأدبي إنما يرجع إلى الملكة النقدية التي يفترض المرء وجودها عند الأدباء ولا سيما عند الأدباء المنقحين. ويقدم لنا الأدب العربي مثالاً قوياً في نتاج **أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني** من شعراء ما قبل الإسلام؛ ذلك أن الأديب حين يقدم على تعديل إنتاجه أو حذف جزء منه إنما يمارس عملية نقد ذاتية تستند إلى مبادىء نقدية معينة. يضاف إلى ذلك أن واحداً من هؤلاء الثلاثة كان يمارس النقد الأدبي في المحافل العامة، وتروى عنه مواقف نقدية إن دلت على شيء فإنما تدل على أن النقد الأدبي لازم الخلق الأدبي منذ القديم (ممارسات النابغة النقدية في سوق عكاظ). ويمدنا التاريخ اليوناني بمثال واضح وممتع، فأول من مارس النقد الأدبي التطبيقي ممارسة واعية وهادفة عند اليونان وربما في تاريخ الأدب الأوروبي كله هو الكاتب الهزلي **أريستوفان**، ولا سيما في مسرحية **(الضفادع)** التي تضمنت موازنة نقدية ومفاضلة معللة بين الكاتبين المسرحيين أيسخولوس ويوربيدس، وان تمثيلية (الضفادع) السائدة تكفي وحدها للتذكير بالنشأة التوأمية لكل من الأدب والنقد.

وهكذا كان النقد الأدبي في القديم فعالية متداخلة مع فعالية الخلق الأدبي وغير مستقلة؛ وقد أتيح له أن يتبلور ويستقل عند الأوروبيين على يد الفلاسفة لا الأدباء، فأول من ألف في النقد النظري هو **أرسطو**

في كتابه (قواعد الشعر أو البويطيقا). ومعظم النظريات النقدية الكبرى في مطلع العصور الحديثة أتت على يد الفلاسفة الأدباء مثل: **كنت وشيلر وهربرت وسبنسر ودور كهايم وكروتشه**. وفي عصرنا الحالي أصبح النقد فعالية (علماً أو فناً) قائمة بذاتها تقريباً، وذلك دون أن يفقد صلته بالأدب والعلوم الإنسانية الأخرى. والاتجاهات الحديثة في الأدب، كالابتداعية والرمزية والوجودية والطليعية، لها دائماً وجهان: أحدهما **إبداعي** يتعلق بالمردود الأدبي ذاته، والثاني **نقدي** يتضمن جملة المبادىء النظرية التي يقوم عليها كل اتجاه.

والأمر لا يقتصر على المذاهب والاتجاهات وحدها، فالأدباء الكبار لهم اتجاهاتهم النقدية. والأمثلة وفيرة في الآداب الأوروبية، ففي الأدب الانكليزي يعتبر تيار (النقد الجديد) سليل نظريات الشاعر المبدع **كولردج**. وفي أدب القرن العشرين بالذات لدينا مثالان قويان للتداخل بين ممارسة الأدب والنقد، فالشاعر **ت. س. إليوت** T.S. Eliot الذي يحتل مكان الصدارة الأولى في شعر الانكلوساكسون له نظريات مهمة في النقد كنظرية **(المعادل الموضوعي)** Objective Correlative[٣] التي ربما كانت من أكثر النظريات المعاصرة تأثيراً في الشعر الحديث. ثم إن محاضرته المشهورة **(حدود النقد الأدبي)** تعد من المراجع المهمة في هذا الموضوع. ومقابل كولردج وإليوت الشاعرين اللذين مارسا تأثيراً ذا شأن في النقد يمكن أن يذكر الناقد **ماثيو آرنولد** الذي مارس الشعر وكان له

---

(٣) أنظر: الخطيب، حسام: «المعادل الموضوعي»، مجلة المعرفة، عدد ٥١، أيار (مايو) ١٩٦٦.

منحاه الخاص وشطر جهوده ربما مناصفة بين الخلق الشعري والإنتاج النقدي. وفي الأدب العربي الحديث أمثلة قوية على تلازم الملكتين معاً ولا سيما عند أدباء كبار مثل **عباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة ونازك الملائكة**. ولعل **إبراهيم عبد القادر المازني** يعد نموذجاً طريفاً لهذه الظاهرة فقد نمت لديه الملكة النقدية حتى غلبت ملكة الخلق وجنت عليها ودفعته لأن يتوقف عن النظم عامداً متعمداً لأن إنتاجه الشعري لم يستطع أن يكون في مستوى القيم النقدية التي كان يحلم بها.

النقد والتاريخ الأدبي

وربما كان النقد الأدبي أسبق من التاريخ الأدبي لأن التاريخ الأدبي ينشأ بعد أن يتكون لدى الأمة حدّ معين من النقد والتمييز الأدبي. وعلى الرغم من تداخل هاتين الفعاليتين وصعوبة تصور وجود إحداهما بدون الأخرى فإنهما تظلان فعاليتين غير متطابقتين، ولكل منهما منهجه المستقل، فالتاريخ الأدبي يستقي مناهجه من التاريخ العام الذي يقوم على التجرد والموضوعية، أما النقد الأدبي فهو غالباً متصل بذوق الناقد وشخصيته وتجربته وثقافته ولا بد أن يداخله بشكل أو بآخر قسط من الذاتية. على أن هذا الاختلاف في المنهج لا يسوغ المحاولات التي شهدتها العصور الحديثة لعزل التاريخ الأدبي عن النقد، إذ ان المزاوجة بينهما ضرورية للفعاليتين معاً. فالتاريخ الأدبي يتطلب حداً معيناً من الملكة النقدية، وإلا فعلى أي أساس يختار المؤلف شاعراً دون شاعر ويعطيه من الدراسة والاهتمام حيزاً أكبر؟ والمؤرخ الأدبي الذي يكتفي بأن يكون مجرد ناقل سلبي لآراء الآخرين أو للأحكام السائرة حول الأدباء الذين

يؤرخ لهم إنما يجعل من مؤلفه سجلاً باهتاً مفتقراً إلى الحياة. وبالمقابل لا يمكن للنقد أن يكون صحيحاً إلا بالمقارنة والعودة إلى الوراء والربط والاستعانة بالتاريخ الأدبي. والناقد الجاهل بالتاريخ الأدبي يعرض نفسه لمنزلق خطير. ذلك أن « تاريخ الأدب شديد الأهمية للنقد الأدبي حالما يخرج هذا النقد عن إطار الميل والنفور الذاتيين. والناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية سرعان ما يضل في أحكامه الأدبية، فليس باستطاعته أن يعرف أي الأعمال أصيل وأيها منقول، ولا بد أنه من خلال جهله بالشروط التاريخية سيخطىء على الدوام في فهم عمل فني معين. إن الناقد الذي لا يحوز على معرفة بالتاريخ، أو يكتفي بالقليل منها، يميل إلى إطلاق التخمينات جزافاً أو ينغمس في (مغامرات شخصية بين الروائع). وسيتجنب على وجه العموم الاهتمام بالماضي البعيد، قانعاً بتركه إلى علماء الآثار وعلماء اللغة... لقد كان الطلاق المتبادل بين النقد الأدبي والتاريخ الأدبي وخيماً على الطرفين »[٤].

إن الكلام على مسألة النقد والتاريخ الأدبي يقود بالطبيعة إلى الكلام على (السيرة) والمعلومات المساعدة الأخرى كالمناسبة التاريخية مثلاً. ومن الملاحظ في النقد العربي – ولا سيما المدرسي منه – أن الاهتمام بالمناسبة التاريخية يكاد يطغى أحياناً على عملية النقد الفني ذاتها فكأنما

---

(٤) Wellek, René and Warren, Austin: Theory of Literature, Penguin Books, 1968, pp 44 – 45.

ويمكن مراجعة الترجمة العربية التي صدرت مؤخراً عن المجلس الأعلى للآداب في سورية. ترجمة: محي الدين صبحي ومراجعة الكاتب.

تهيء المعلومات المساعدة للناقد غير المتمرس مهرباً من مواجهة المسألة الأساسية في النص وهي التذوق والتمييز. وكثيراً ما تقدم المعلومات المساعدة بشكل مادة خام لا يجري تمثّلها والاستفادة منها لتحليل النص وإيضاح جوانبه الخفية. إن مسألة المعلومات المساعدة تظل مسألة نسبية وهي تتبع طبيعة النص من جهة وطريقة الناقد من جهة أخرى. وقد أوضح ت. س. إليوت هذه النسبية بأجلى بيان:

« إن المسألة المتعلقة بمدى المساعدة التي تقدمها لنا المعلومات عن الشاعر في فهم الشعر ليست على تلك الدرجة من البساطة التي يظنها المرء للوهلة الأولى. وعلى كل قارىء أن يجد الجواب بنفسه، على أن لا يكون الجواب ذا طابع عام ولكن من خلال حالات خاصة، لأن هذه المعلومات قد تكون عظيمة الأهمية بالنسبة لشاعر ما وأقل أهمية بالنسبة لشاعر آخر. ذلك أن الاستمتاع بالشعر يمكن أن يكون خبرة مركبة تدخل في تركيبها أشكال متعددة من الاكتفاء، وقد تكون نسب هذه الأشكال متفاوتة بتفاوت القراء المختلفين »(٥).

النقد والفكر

وتتخذ العلاقة بين النقد والفلسفة أشكالاً متفاوتة بتفاوت مفهوم الأدب عند كل أمة من الأمم، فالنقد العربي القديم مثلاً سيطرت عليه مسألة الشكل والمظهر الخارجي للأدب وقلما تعرض لمسائل فكرية نظرية.

---

(٥) Eliot, T.S.: «The Frontiers of Criticism, in English Critical Essays», Oxford University Press, 1958, pp 44 - 45.

وعلى الرغم من ارتباط المنشئين الأول للنقد الأدبي، مثل الجاحظ وبشر ابن المعتمر، بالفكر المعتزلي، وعلى الرغم من تأثر معظم النقاد الكبار في العصر الذهبي للنقد العربي بالفكر النقدي اليوناني (مثل قدامة والآمدي)، فإن هذا التأثير الفكري لم يدفع النقاد العرب إلى وضع النظريات النقدية (ربما باستثناء الفارابي الذي كان أثره ضعيفاً في النقد التطبيقي)، وإنما صرفهم إلى نشاط كاد أن يكون مشتركاً بينهم وهو « عقلنة » النقد عن طريق « عقلنة » **البلاغة العربية**. وقد بلغ هذا الاتجاه حدوداً متطرفة ربما كان من أغرب صورها انتشار طريقة (**الإعراب البلاغي**) وذلك على نمط الاعراب النحوي الذي جعله النحويون بديلاً للممارسة الحقيقية للغة.

أما بالنسبة للشعوب الأوربية فقد استمرت العلاقة وثيقة بين النقد الأدبي وبين حقول المعرفة الأخرى ولا سيما الفلسفة على امتداد عصور التاريخ الأدبي لهذه الشعوب. وليس من قبيل المصادفة أن يكون أرسطو (المعلم الأول) في الفلسفة والمنطق وكذلك أن يكون أول من أرسى قواعد للنقد الأدبي في فجر التاريخ الأوربي، ذلك أن النقد الأدبي، بحكم وظيفته، لا يستطيع إلا أن يكون محصلة للمعايير العامة الفكرية والاجتماعية والفنية. وفي العصر الحديث بوجه خاص تبدو العلاقة بين النقد والفلسفة أقوى مما كانت عليه في أي عصر مضى من عصور التاريخ الأوربي وربما الإنساني بكامله. وفي حالات كثيرة، كحالة الوجودية أو الماركسية، يبدو النقد الأدبي جانباً من جوانب نشاط فكري أعم وأشمل، وتخضع قيمه ومفهوماته خضوعاً مباشراً أو غير مباشر للعناصر الرئيسية في النظرية الفلسفية الأعم.

ومنذ القديم كانت المصطلحات التي شاعت في النقد الأدبي[٦] دليلاً ملموساً على مدى اتكائه على الفلسفة بوجه خاص، ففي إبان سيادة الفلسفة الغيبية (ما وراء الطبيعة) شاعت في النقد مصطلحات من مثل: المحاكاة والوحدة والكمال والكل والجزء وغيرها. وفي العصر الحاضر لا تكاد تخلو دراسة نقدية من المصطلحات الفلسفية بالاضافة إلى مصطلحات الفن والعلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الجمال.

ثم إنه يمكن اعتبار تاريخ النقد جزءاً من تاريخ الفكر الجمالي ولا سيما إذا جرى تناوله بمعزل عن الأعمال الابداعية المعاصرة له. ولا ننس أنه في مراحل كثيرة من التاريخ الأدبي كانت النظريات النقدية مرتبطة ارتباطاً كاملاً بالفكر الجمالي (الاستطيقي) بحيث لا يمكن فهم هذه النظريات دون الرجوع إلى أصولها الجمالية.

وإذا تركنا جانباً الفلاسفة الذين لم يمارسوا النقد الأدبي وإن كانوا أسهموا فيه إسهاماً مباشراً مثل الفيلسوف الألماني (كنت)، يمكن أن نعتبر الفيلسوف الإيطالي الحديث **(كروتشه)** أوضح مثال لهذه العلاقة بين النقد وعلم الجمال؛ فالنظريات النقدية لهذا الفيلسوف الذي أثر تأثيراً كبيراً في النقد المعاصر مستندة إلى مفهومات جمالية متكاملة[٧]. ومن

---

(٦) طغت على النقد العربي المصطلحات اللغوبة والألفاظ المستمدة من صمات الأزياء كالنوشيح والتدبيج والتذييل، مما يدل على تعلق شديد بالشكل. وقد نأثر السمد العربي بالفلسمة تأثراً غير مباشر عن طريق النحو والبلاغة. أنطر: د. احسان عباس: **فن الشعر**، بيروت، ١٩٥٥، ص ٧ – ٨.

(٧) أنطر مثلاً: كرونسه، سدبنو. علم الجمال، نعرسب نربه الحكيم، مراحعة ندبع الكسم، دمشق، ١٩٦٣.

الناحية العملية الخالصة « **يجب أن لا يستهان بقيمة ما تقدمه معرفة تاريخ الفلسفة أو الفكر العام من أجل تأويل نص شعري** »(٨). يضاف إلى ذلك أن تاريخ الأدب - وخاصة حين ينشغل بكتاب مثل باسكال وإمرسون ونيتشه - مضطر إلى معالجة مشكلات تاريخ الفكر، ذلك أن طبيعة الأدب هي التي تفرض على الناقد الخوض في مسألة الأفكار. وإذا كانت هذه المشكلة غير مطروحة بشدة في أدبنا العربي القديم فإنها مشكلة قائمة في الآداب الأوربية. ومعظم الأدباء الأوربيين المشهورين لهم نظراتهم الخاصة في الكون والإنسان وقد تعرضوا تعرضاً مباشراً للمشكلة الميتافيزيقية للإنسان ابتداء من دانتي ذي الاتجاه الصوفي الديني، إلى جان بول سارتر الوجودي، إلى ت. س. إليوت الذي وجد في الكاثوليكية ملجأه الفكري الأخير.

والحقيقة أن مسألة الأدب والفلسفة تثير مناقشات متضاربة في الأدب الأوربي الحديث ويمكن ارجاع هذه المناقشات إلى تيارين متناقضين تماماً.

الاتجاه الأول يفيد أن المشكلة الميتافيزيقية للإنسان والأسئلة التي تثيرها (حول وجود الإنسان وعلاقته بالكون وبالإله ومعنى الحياة ومستقبلها) لا يكفي أن تعالج من خلال مناهج الفلسفة الاستقرائية وأساليبها التقريرية؛ بل إن ممارسة الفكر عن طريق الخلق الأدبي قد تكون هي الحل؛ والأدب شكل من أشكال الفلسفة يتيح مجالاً أرحب لأن تُعاش التجربة الفكرية للإنسان من خلال الخلق الأدبي. ومن الملاحظ مثلاً أن الوجوديين المعاصرين يعرضون فكرهم عن طريق

(٨) Theory of Literature, p. 112

الأدب القصصي أكثر مما يعرضونه عن طريق البحث الفلسفي المباشر. وفي حالة جان بول سارتر بوجه خاص نرى أنه بث آراءه من خلال مسرحياته ورواياته الكثيرة، وفيما عدا مؤلفه الفلسفي (الوجود والعدم) نجد أن اسهامه المباشر في الفلسفة محدود.

والاتجاه الثاني ينكر أية قيمة حقيقية للأفكار في الأدب ويرفض أي تطابق بين الفلسفة والأدب ويرى أن بعض الباحثين القدامى وصلوا إلى حدود متطرفة وسخيفة في فهم هذا التطابق. ويرى ت.س. إليوت مثلاً أنه « لا شكسبير ولا دانتي قاما بأي تفكير حقيقي ». على أن ممثل هذا الاتجاه هو جورج بوس Boas الذي يقول في محاضرة له عن (الفلسفة والشعر): « تكون الأفكار في الشعر عادة ممتهنة وغالباً زائفة، وما من أحد تجاوز السادسة عشرة من عمره يجد أن قراءة الشعر لمجرد معرفة ما يقوله تستحق منه أي جهد »(٩).

ومهما يكن موقف الناقد الأدبي من هذين الاتجاهين المتناقضين فلا بد له من أن يلاحظ التفاوت العظيم بين الأدباء في مقدرتهم على استخدام الافكار ودمجها بالنسيج الأدبي وتحويلها من مادة خام إلى مادة تدخل في صميم تكوين النص الأدبي ولا تخل بالطبيعة الأدبية للنص. ولا يستطيع إلا ناقد مسلح بمعرفة تاريخ الفكر وعلم الجمال أن يبرز القيمة الفلسفية والقيمة الفنية للأعمال الأدبية التي تطرح مشكلات فكرية وأن يميز بين ما هو أدب وبين ما يتخذ بعض المظاهر الشكلية للأدب من هذه الأعمال.

(٩) المصدر السابق، ص ١١٠.

وفي مجال الكلام على حدود النقد الأدبي لا بد من التأكيد على أن الأدب فن جميل وأنه وثيق الصلة بالفنون الجميلة الأخرى ولا سيما الموسيقى والتصوير. وبالنسبة للموسيقى بالذات ارتبطت بها نشأة فن من أبرز الفنون الأدبية وأعرقها وهو **الشعر الغنائي**. وعلى الرغم من انفصال الشعر عن الموسيقى فيما بعد واستقلاله بذاته فقد ظلت الصلة وثيقة بينهما. وفي أوقات متعاقبة من تاريخ الشعر ظهرت تطلعات ومحاولات لدى الشعراء لتوجيه الشعر باتجاه الموسيقى الخالصة، وأحياناً باتجاه الرسم أو النحت. وأبرز هذه المحاولات تقليد الشعر للموسيقى على يد **الرمزيين**، وهي محاولات مشكوك في جدواها. وعلى الرغم من أنها فتنت عصرها فإنها لم تصمد لتطورات الزمن. وهكذا مع التأكيد على الصلة بين الشعر والموسيقى على المرء أن لا يسرف في المطابقة بينهما.

ويمكنْ أن نلاحظ بسهولة أن القصائد المبدعة ذات السبك المتين والبنية المتماسكة لا تكون عادة طوع التلحين الموسيقي في حين أن القصائد الأقل تماسكاً تُسلس قيادها عادة للموسيقى، ذلك لأن الشعر الجيد يستطيع أن ينطق عن ذاته بفضل توازن عناصره لا بفضل اعتماده على فن آخر. وقد وضع مؤلف (نظرية الأدب) هذه الحقيقة على الشكل التالي من الصياغة الجازمة: «**إن التعاون بين الشعر والموسيقى موجود بكل تأكيد، سوى أن أرفع الشعر لا يميل إلى الموسيقى، كما أن الموسيقى العظيمة تقف دون حاجة إلى الكلمات**[١٠]».

---

(١٠) المصدر السابق، ص ١٢٧.

إن هذه العلاقة البيّنة بين الأدب والفنون الأخرى تحتّم على الناقد أن يكون مُلمّاً بهذه الفنون، وهو مضطر إلى مراعاة طبيعة النص الأدبي. فإذا كان النص وثيق الصلة بالموسيقى يجب أن يجري تناوله من هذه الزاوية مع الحرص على التناسب والتوازن في العمل الأدبي، إذ ان الناقد الواعي لا يسمح لنفسه بأن ينزلق وراء النص الأدبي بل يتحدث بمنطق النص نفسه فقط. وميل النص باتجاه فن من الفنون يجب أن لا يلغي النظرة المتكاملة للناقد بل إن وظيفة النقد عند ذاك ربما أصبحت تحليلاً أو مناقشة لمدى تحمل النص الأدبي لمثل هذا الجنوح باتجاه فن ما، ذلك أن الأدب لا يمكن أن يتطابق مع الفنون الأخرى، لا يمكن أن يصبح موسيقى ولا رسماً، وأداته الفنية التي ينصب اهتمام النقد الأدبي عليها (الكلمة) تختلف اختلافاً أساسياً عن الأدوات الأخرى التي تستخدمها الفنون كاللون أو الصوت. على أنه مهما يكن من أمر علاقة الأدب ذاته بالفنون الأخرى فإنه من المسلم به أن تماس الناقد مع الفنون يمنحه استعداداً نفسياً أقوى لإدراك مواطن الجمال في النص الأدبي من جهة، ويفسح له مجالات رحبة من المقارنة مع الفنون الأخرى. والمقارنة كانت وما زالت من أهم الحجج النقدية إن لم تكن أهمها على الاطلاق.

النقد والعلوم الأخرى

وتبرز علاقة النقد بالعلوم الإنسانية على درجات متفاوتة من القوة حسب طبيعة الاتجاهات النقدية. وبوجه عام يمكن القول إن علم النفس هو أقرب هذه العلوم إلى ميدان الأدب وأكثرها فائدة للناقد الأدبي إذ ان التداخل قوي بين ميداني علم النفس والأدب وبالتالي علم النفس

والنقد، فكلاهما يتخذان من النفس الإنسانية مادة أساسية لهما؛ ولكن الفرق بين منهاجيهما واضح لا لبس فيه، ذلك أن علم النفس يدرس الظواهر العامة للنفس الإنسانية ويهتم بدراسة القوانين العامة التي تحكم حياة الإنسان الداخلية مميزاً بين ما هو مشترك بين الناس أجمعين وما هو (شاذ) أو (مرضي) عند فئات معينة. أما الأدب فهو يُعنى بالإنسان الفرد ويعتبره غاية بذاته ويبرز ما يتميز به الإنسان على غيره بقدر ما يُعنى بإبراز العنصر الإنساني المشترك(١١).

وهناك مجال واسع للفائدة المتبادلة بين علم النفس والأدب، فالأدباء سبقوا علماء النفس منذ أقدم العصور في مجال اكتشاف النفس الإنسانية. والطبيعة الإنسانية لعلم النفس الفرويدي مثلاً هي بالضبط المادة التي بنى عليها الشعراء فنهم منذ فجر التاريخ. وكان فرويد ذاته مدركاً تماماً لهذه العلاقة؛ وحين وُصف، بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاده السبعين، بأنه (مكتشف اللاوعي) أنكر هذا اللقب وصحح الكلام بقوله: **إن الشعراء والفلاسفة قبلي اكتشفوا اللاوعي، وما اكتشفته هو المنهج العلمي لدراسة اللاوعي**(١٢). وبالمقابل يستطيع علم النفس أن يقدم الكثير للناقد الأدبي من خلال العمليات الرئيسية الثلاث في النقد: الشرح والتحليل والتقييم. فالدراسة النفسية للكاتب باعتباره نموذجاً وفرداً تساعد كثيراً في تقدير القيمة الحقيقية للأفكار التي يبشر بها

---

(١١) انظر: مندور، محمد: في الأدب والنقد، القاهرة ١٩٤٩، ص ٣٩ - ٤٢.

(١٢) انظر: الخطيب، حسام: «أضواء على موقف فرويد من الفن»، مجلة الموقف العربي، عدد ٦٥، ٥ آب (أغسطس) ١٩٦٥.

والاتجاه الفني الذي يسلكه. ولا يستطيع أحد أن ينكر مثلاً مقدار ما قدمته دراسة عباس محمود العقاد عن ابن الرومي من إسهام في تفهم شعره وتذوقه.

وفي حالة الأدباء الذين سيطرت على أدبهم نزعات فكرية غريبة يساعدنا علم النفس كثيراً في وضع إنتاجهم في الموضع الذي يستحقه. إن قيمة أدب **كافكا** المبني على التشكيك بالعالم والمشعر بنوع من النفي الكوني للإنسان تختلف كثيراً عند ناقد ملم بظروفه النفسية وناقد آخر يتناول أفكاره تناولاً جدياً ويعتبرها نظرة معافاة للكون والإنسان. فالناقد الأول يتذوق أدب كافكا من زاوية نقدية ولا يحمل فكره أكثر مما يحتمل لأنه يعرف العوامل أو بعض العوامل التي أدت به إلى الشعور بالاغتراب الروحي عن الكون كله، والناقد الثاني قد يقع في خطر المبالغة بالقيمة المجردة لفكر كافكا وبالتالي لأدبه. وبالاضافة إلى ما يمكن أن تقدمه الدراسة النفسية للكاتب من مساعدة على فهم طبيعة أدبه تساعدنا الدراسة النفسية لعملية الإبداع ذاتها في تفسير كثير من النقاط الفنية الغامضة وتعليل بعض الظواهر المحيّرة في إنتاج الأدباء وربما ساعدتنا أيضاً في فهم التفاوت الفني بين عمل فني وآخر لكاتب واحد. ولا ننس مقدار ما تقدمه من عون للناقد دراسة آثار الأدب في قرائه أو ما يسمى بسيكلوجية الجمهور، إذ كثيراً ما يعجب الناقد بكتاب ينبذه الجمهور وكثيراً ما يفاجأ الناقد برواج كتاب بعد فترة من الركود أو عزوف الجمهور عن كتاب ما بعد الإقبال عليه. وفي مثل هذه المواقف تعتبر التعليلات النفسية عظيمة القيمة إلى جانب التعليلات الفنية.

وإذن لا بد للنقد من أن يتسلح بأسلحة علم النفس وإلاّ خسر

الكثير. ولكن هذا الاستخدام لعلم النفس يجب أن يتم ضمن نظرة نقدية متوازنة لئلا ينقلب العمل النقدي نوعاً من العيادة النفسية للمؤلف أو مجالاً للتحليل النفسي الاحترافي للشخصيات الفنية في الأعمال المسرحية والقصصية، أو محاولة لإظهار النتاج الأدبي بمظهر الحصيلة المرضية أو الهروبية لأناس نكصوا عن مواجهة واقعهم، كما قد يوحي بذلك علم النفس الفرويدي.

على أن علم النفس ليس هو العلم الوحيد الذي يقدم للناقد فرصاً جيدة للوقوف على الأعمال الأدبية فإن علم الاجتماع والتاريخ كثيراً ما يكونان مفيدين جداً. ويذهب بعضهم إلى مطالبة الناقد بالإلمام بالعلوم البيولوجية كعلم الاحياء والوراثة والبيولوجيا. ومثل هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث، الدكتور محمد النويهي الذي يلاحظ أن الإنسان لا يستطيع أن يفهم الشعر الجاهلي إلا إذا ألم بعلم الفلك مثلاً، ولا يستطيع أن يفهم ابن الرومي إلا إذا ألم بعلم النفس وبقوانين علم الوراثة (فتطيّر ابن الرومي يمكن أن يفسر بنمو الغدة الدرقية عنده الخ..)[١٣].

★ ★ ★

وأخيراً ليس الغرض الرئيسي لهذا البحث استقصاء جميع الحدود المشتركة بين النقد والفعاليات الفكرية والفنية الأخرى، فذلك أمر يطول ويتشعب. وحسب العرض السابق أن ينتهي بنا إلى التأكيد على أن الفعالية النقدية فعالية مركبة تحتاج لمعرفة أدبية وفنية وإنسانية

(١٣) انظر النويهي، د. محمد: ثقافة الناقد الأدبي. القاهره ١٩٤٩. ولا سيما ص ٧٤ - ٧٥.

شاملة. وبسبب هذه الحاجة تداخلت حدود النقد الأدبي مع حدود فعاليات أدبية وعلمية أخرى، وكثيراً ما أدى هذا التداخل إلى أن يصبح الإقبال على العلوم المساعدة - ولا سيما علم النفس - نوعاً من الهوس يشغل النقد عن المشكلة الأدبية الأساسية، مشكلة النص الموجود بين يدي الناقد على نحو ما انتجه مبدعه. والأصل أن يستفيد النقد من معطيات فروع المعرفة الأخرى من أدبية وعملية وأن يتمثلها ويستخدمها لاغناء العمليات النقدية الأساسية الثلاث: الشرح والتحليل والتقييم، وذلك من خلال منهج نقدي يتناول الأدب من حيث هو أدب يدخل في تكوينه الفكر والمادة الاجتماعية والنفسية وغير ذلك مما يمت إلى النشاط الفكري والفني للإنسان.

النقد الأدبي بين العلم والفن(*)

أحمد الشايب

أشرنا في فصل سابق إلى الخواص التي تميز العلم من الفن وتفرق بين طبيعتهما وصلتهما بالحياة، ونعقد هذا الفصل لبيان ما يصل النقد الأدبي بكل منهما. أو بعبارة أخرى: إذا كنا عرّفنا النقد الأدبي بأنه بيان الصفات الأدبية التي نقيس بها النصوص والمؤلفات لنقدّرها بها، **فهل من الممكن أن نضع قواعد ومقاييس ثابتة محدودة نقدّر بها الأدب؟ وهل لكل عنصر من عناصر الأدب موازين أو خواص، إذا توافرت له، كان سامياً؟ وأخيراً هل يمكن وجود علم النقد الأدبي؟**

اشتد الخلاف بين النقاد أنفسهم حول هذه المسألة، فمنهم من قال: إن النقد مسألة ذاتية خالصة تعتمد على ما تبعثه النصوص في نفوس القراء من انفعالات، وما تؤثر في أذواقهم من آثار مقبولة أو منكرة. وهذه النفوس والأذواق مختلفة باختلاف الأفراد، فكلّ يتلقى النصوص وآثارها بطبيعة ممتازة، ويتذوقها بحس خاص ويقدرها تبعاً

(*) من كتاب: أصول النقد الأدبي، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٢، ص ١٥٥ - ١٦٦.

لذلك، على أن هذه النصوص والأذواق تستحيل مع الأيام وسعة الثقافة، واستحالة الحياة الاجتماعية والطبيعة، فتصبح أحكامها معرضة للنقض والتناقض. ومعنى ذلك تعدّد الأحكام بتعدد النقاد ثم تغيرها بتغير الأحوال. وليس هذا من طبيعة العلم ذي القوانين العامة الثابتة التي لا تتأثر بالملاحظات الفردية ولا المؤثرات الزمانية والمكانية، ولكنها تمثل الموضوعية دون الذاتية التي هي طابع الفنون. على أننا إذا عرضنا لنقد الأدب العام نفسه ذلك الذي يحتوي حقائق وأفكاراً مقرّرة فلن نسْلَم من تأثير أذواقنا وأمزجتنا في الحكم عليه تبعاً لما تثير الأفكار والأساليب في نفوسنا من آراء وعواطف. ومن العسير أن يخلص المرء من ذوقه الذي يُعدّ عنصراً هاماً في هذا الباب.

ويقابل ذلك أن ترك النقد خاضعاً للأذواق الفردية يُعرّضه للفوضى والباطل ما دام كلّ يتّبع هواه وما دمنا لا نثق بسلامة هذه الأذواق كلها حتى نطمئن إلى أحكامها. فإذا اتخذنا مثلاً أو عدّة أمثلة من النصوص الممتازة لتكون نماذج يُقاس بها غيرها فيما توافر لها من أسباب القوة والجمال - ضيّقنا ميادين الأدب وعبثنا بحرية الأدباء ومواهبهم المختلفة، ووقفنا بمقاييس النقد عند صفات جزئية ضررها أكثر من نفعها. لذلك كان لا بد من نظام نقدي ووضع حدود تحول دون الفوضى من ناحية والتضيق على الأدب والأدباء من ناحية أخرى. ونعود فنقول: أيمكن وضع علم للنقد الأدبي؟

اعترض كثير من الباحثين على محاولة إيجاد هذا العلم وأنكروه معتمدين على آراء يحسن بنا أن نعرض هنا للقول فيها ومناقشتها[1].

(١) Winchester، ص ١٧.

(١) أول ما اعترضوا به أن هناك فرقاً بين طبيعة العلم ومقاييسه وبين ما يشاهد في النقد الأدبي، فالعلم له حقائقه الحسابية، والمنطقية، والنحوية المقررة المحدودة فإذا وافقتها الشواهد التطبيقية كانت صواباً وإلا كانت خطأ. وكلنا يعلم أن العدد الزوجي يقسم على اثنين وأن الجازم يحذف حرف العلة دون أن يكون لأذواقنا دخل في هذا الحكم القائم على قوانين صارت ثابتة لا تتغير. أما النقد الأدبي فالملاحظة فيه هو تحكيم الذوق، والذوق كما عرفت يختلف باختلاف الأفراد، وكل ناقد له رأيه الذي يلائم ذوقه، ويخالف رأي أخيه. ونحن أمام هذه الآراء المتباينة لا نستطيع ترجيح أحدها على الآخر إلا تحكّماً أو ميلاً مع رأي يتفق معنا أو يقرب من ذلك. كما أن أحدها لا يمكن الاطمئنان إليه، واتخاذه قاعدة عامة، ما دام شخصياً أو ذاتياً يمثل الفرد الواحد ولا يصور حقيقة عامة. ومعنى ذلك كله أن النص الأدبي متى أمتعني وسرني فقد انتهت المسألة، ومتى راق كثيرين كان عندهم رائعاً، أما أن يكون هؤلاء على صواب أو على خطأ، أما أن نتحكم في أذواقهم ونرميها بالسقم والفساد، فذلك منا عدوان، ومشاحة في الأذواق لا تليق ولا تباح، وإن كان ذلك لا يمنع وجود حقيقة أدبية مقررة ترضي الذوق السليم حقاً ولا يعنيها كثرة المعارضين.

وقد أجاب علماء النقد عن هذا الاعتراض بأنا نسلم باختلاف الأذواق الفردية، وبتفاوتها رقياً وانحطاطاً، وصحة وفساداً، تبعاً لمقاييس الجمال التي يعرفها فلاسفته ويرتّبون الأذواق بمقتضاها، فما يمنع أن ننتفع بذلك في النقد الأدبي ونتبين أن نصوصاً خاصة تلائم الشعب الراقي المهذب لصفات لفظية ومعنوية فيها، وأن قطعاً أخرى توافق أمة

مختلفة لصلات خيالية أو موضوعية بينها، وهُدانا في ذلك ذوق الأمة في كل ما يخضع له من خواصها الاجتماعية ومستواها التهذيبي؟ ونجد مثال ذلك في الفرد نفسه فهو يقرأ اليوم قصيدة يطرب لها وتروقه فإذا به بعد مدة ما يراها تافهة أو متوسطة، والقصيدة لم تتغير وإنما تغير ذوقه، أو إذا شئت فقلْ ترقّى وصار لا يشبعه إلا مثل آخر أسمى من الأول. وهنا نستطيع - بالموازنة بين الطورين وما قد ينفع في كليهما - أن ندرس الذوق ونضع له مقاييس تضبطه رقياً وانحطاطاً. وهذه المقاييس تصبح قوانين علمية تفيد في علم النقد الأدبي. وقد تكون هذه القوانين عامة أو لما تنضج وتستقر، ولكن ذلك لا يقطع الأمل ويدعو إلى اليأس. ولعلنا لا نحتاج إلى تمثيل هذه المسألة باختلاف الأحكام التي صدرت على الشعراء والكتاب قديماً وحديثاً. فكتب الأدب والصحف ملأى بآراء هي في الغالب صور لأذواق النقاد أكثر مما هي أحكام سديدة على آثار الأدباء.

(٢) واعتراض ثانٍ ربما كان أهم من سابقه إذ لا يُعنى باختلاف الأذواق بين الجماهير أو متوسطي الثقافة في شعب ما، وإنما يتجاوز ذلك إلى الممتازين من النقاد وأصحاب الكفايات الخاصة؛ فهؤلاء تختلف أذواقهم فتختلف لذلك أحكامهم على الآثار الأدبية اختلافاً واضحاً. واختلاف هؤلاء الحكام الأكفاء غريب خطير، فهم يختلفون أولاً باختلاف الشعوب، فكبار النقاد في كل أمة لهم أذواقهم المتأثرة بمزاج الأمة، وثقافتها، ومقاييسها الفنية وتقاليدها الأدبية الموروثة والمستحدثة. وإذا كنت تجد ذلك بين الشعوب المتباعدة كالانجليز والعرب فإنك تجد مثله أو نحواً منه بين الشعوب العربية والمستعربة كالمصريين

والشاميين والعراقيين، على الرغم من هذا التواصل العام في الثقافة الإسلامية المشتركة من عهود قديمة إلى الآن. **وهم يختلفون باختلاف العصور التي ينتقل فيها الشعب الواحد**؛ فلا شك أن كبار النقاد في مصر الآن تختلف مقاييسهم الذوقية عن زملائهم منذ جيل من الزمان أو منذ نصف جيل بسبب ما تأثرت عقولهم وعواطفهم بعوامل النشاط العلمي والفني المعاصر. ولا شك أن نقاد القرن الثالث الهجري كانوا ذوي نظرات وملاحظات نقدية تخالف نقاد القرن الأول ونقاد العصر الحديث لأن الذوق كما علمنا يستحيل مع الأيام. **وهم يختلفون أيضاً في الشعب الواحد في الزمان الواحد**، فكم اختلف نقاد القرن الأول حول جرير والفرزدق والأخطل، وكم اشتد الجدل حول بشّار ومسلم بن الوليد وأبي نواس في عصرهم. والعهد قريب بهذه الموازنة بين حافظ وشوقي وبين الأحياء من الكتاب والشعراء المؤلفين، كل ناقد له رأيه لأن له ذوقه وشخصيته الأدبية. **وغير ذلك اختلاف هؤلاء النقاد في أصول الأدب التمثيلي من حيث تأليفه وعناصره**. ولنذكر مثالاً لذلك هذه الوحدات الثلاث: وحدة الزمان، والمكان، والموضوع، فأكثر النقاد لا يرتاحون إلا بتوافرها جميعاً، وان أذواقهم لتتأذى إذا نقصت منها واحدة فشغلت الرواية أكثر من يوم أو مكان أو حادثة واحدة، في حين أن غيرهم يرى عكس ذلك ويرتاحون إلى تحلله من الأولين وإن لم يهمل الثالثة. ثم جَمْعُ الانفعالات المتناقضة وخلط النكت الفكاهية بأحزان المآسي التمثيلية، كالضحك من هلاك كليوباترا بسمّ الأفعى، أو من مصرع ماكبث (Macbeth) جزاء غدره، أو من حزن أوفيليا (Ophelia) في روايات شكسبير؛ فمن النقاد من رأى في ذلك جرحاً للفن

المهذب الراقي وخروجاً على أصوله الملائمة. ومنهم من يرى ذلك أشد تأثيراً في النفوس وأقرب إلى قوانين الطبيعة البشرية، هذه القوانين التي تُعتبر الأسس الصحيحة للفن.

فأمام هذا الاختلاف في الذوق بين الأكفاء من النقاد يبدو أنه من المستحيل وضع قواعد علمية للنقد الأدبي بحيث تضبط هذه الأذواق وتظفر بالموافقة التامة.

ورداً على هذا الاعتراض الثاني يُسلّم علماء النقد بوجود هذا الاختلاف أيضاً بين النقاد الممتازين، ولكنهم يقولون إن الاختلاف ليس عظيماً كما يتوهّم المعترضون. والحق أن وجوه الخلاف الذوقي بين الشعوب المختلفة، والعصور المتعاقبة والنقاد النابهين أقل كثيراً من وجوه الاتفاق. على أن هذه إذا لم تكن أكثر عدداً فهي أعظم أهمية. فإذا لم نسلم بذلك نفينا وجود الأدب الخالد - ولا شيء في الدنيا يخلد خلود الأدب والفن بوجه عام - ويمكنك أن تلاحظ ذلك في إجماع الشعوب على عظمة هومير وشكسبير، وعلى إقرار الناس بعظمة المتنبي، وجمال البحتري، وبراعة الجاحظ، مهما تختلف بهم العصور والبيئات. وتستطيع أن تزيد على هذا فتلاحظ أن أسباب جمال الأدب وقوته عند المتقدمين هي بعينها أسباب الجمال والقوة عندنا نحن، وإن كان من المحتمل وجود تفاوت في درجة تذوق الأدب، وفي قيمة كل صفة من صفاته الرائعة؛ فهناك، إذاً، طابع إنساني عام تخضع له جميع الأذواق. يصح أن يكون هذا الطابع الأساسي مقياساً وقانوناً من قوانين النقد الأدبي. فهذا وجه يتصل معظمه باختلاف الأذواق تبعاً لاختلاف الشعوب.

وهناك وجه آخر يتصل باختلافها في الأمة الواحدة، وهي اختلافات قليلة في العادة، فالنقاد عندنا، كلهم أو كثرتهم، يجمعون على تقديم امرىء القيس وزهير والنابغة والأعشى على الجاهليين، وهم يعدون جريراً والفرزدق والأخطل فحول القرن الأول، ويعرفون قيمة أصحاب المقامات والرسائل، ويسلمون بمكانة أبي تمام والبحتري والشريف والمتنبي والمعري، كما يعرفون للمعاصرين من الأدباء ميزاتهم البيانية. وهذا الاتفاق إن دل على شيء فهو أن في نفوس هؤلاء النقاد مقاييس متحدة وأذواقاً متشابهة أدّت إلى هذا الاتفاق في الحكم والتقدير. ويمكن، إذاً، ضبط هذه المقاييس ودرسها واتخاذها أساساً لوضع أصول النقد الأدبي ومسائله العلمية مهما يكن في هذا من المشقة وما يستدعيه من المرونة والبراعة. وذلك لأن علم النقد هذا مضطر أن يحتاط لهذه القلة التي تخالف الكثرة، فلا يجعل قوانينه جزئية دقيقة كقواعد النحو والبلاغة والعروض بل تكون طبعية عامة تسمح لكل ذي ذوق مصفى أن يشترك في الانتفاع فيها حتى ولو كانت ميوله شخصية تماماً، كالمتشائم الذي يميل مع المعري، واللاهي الذي يؤثر أبا نواس، والحكيم الذي يفضل المتنبي... وهؤلاء يعدون جميعاً عظماء في رأي المنصفين وإن تجاذبتهم الأمزجة والميول.

على أن هذا الاختلاف الكثير بين الأذواق يدل في حقيقته وأعماقه على اتفاق شامل، وهذا يظهر في قوانين الرواية التمثيلية التي تسرّبت إلينا خلال العصور كما هي على الرغم من تبدل الأحوال التي استدعتها عند اليونان الأقدمين. فالوحدات التي أشرنا إليها كانت ملائمة للقصة اليونانية التي كانت تمثّل لتؤدي إلى غاية معينة خاصة، فكان توافر هذه

الوحدات مساعداً على ذلك، ولكن ليس معنى هذا أن نتقيد بها دائماً مع أن أغراضنا التمثيلية قد تجدّدت، ولا أن التمثيل اليوناني القديم يبقى كما هو مثالاً للفن المسرحي، إذ لا يقول أحد بخلود القوانين الفنية وسيطرتها العامة ما لم يثبت أن الأحوال التي أثمرتها ورقّتها خالدة حتماً وحقّ مشترك بين جميع العصور والبيئات. ومثال ذلك وحدة الموضوع في القصة الواحدة، فهذه موضع اتفاق عام، لذلك صارت حقيقة عامة خالدة، ومعنى هذا أن التحوير في مقاييس النقد طوعاً لتغير الأحوال يدل على اتحاد في الذوق العام واتفاق بين أصحابه يساعد على إخضاع أذواقهم لقواعد علمية عامة هي قواعد النقد الأدبي.

* * *

وهناك اعتراضان آخران على محاولة وضع علم للنقد الأدبي، وهما لا يقومان على اختلاف الأذواق بين النقاد، وإنما على طبيعة الأدب نفسه.

أولها أن ميدان الأدب عريض، وفنونه كثيرة، وخواصه البيانية والأسلوبية تكاد تكون بعدد الرؤوس والأقلام، فكيف يستطيع باحث إحصاء ذلك وتقسيمه وإخضاعه لقواعد محدودة ثابتة؟ نحن الآن بصدد اختلاف الفنون الأدبية وخواصها البيانية بحسب طبيعتها وتأثرها بالبيئة التي أثمرتها، لا بصدد الأذواق الأدبية وتباينها، فهناك الشعر، والكتابة، والخطابة، والرسالة، والمقامة، والقصة. وهناك أنواع الشعر والخطابة والرسالة. وهناك تشاؤم أبي العلاء، وثورة المتنبي وأطماعه، وصدق جميل، وعبث أبي نواس. وكل أولئك صفات أدبية مقررة تروق القراء، فإذا نظرت من ناحية أخرى رأيت أدباً عاطفياً يقوم في الأكثر

على ثورة العاطفة وبعثها، وأدباً عقلياً يُعنى بالفكر وإمداده بالحقائق والآراء، وأدباً أسلوبياً هَمُّ أصحابِهِ جمال التصوير ورقة التعبير، وأدباً قوياً جميلاً لأسباب قد نعجز عن توضيحها، فكيف نجمع هذه الخواص في قوانين، وكيف نحصر جميع المواهب العقلية، والمشاعر الوجدانية التي يعتمد عليها الأدب ثم ندوّنها فصولاً وقواعد؟ إنا إذا تتبعناها جميعاً كنا أمام مقاييس لا تحصى ولا تنفع لتغيّرها حسب الفنون والأساليب، وإذا اختزلناها كانت قليلة تافهة لا تشمل آثار الأدباء جميعهم ولا كثرتهم، والأدب صور الحياة الإنسانية التي لا تحد ولا تحصى مظاهرها.

ويجاب عن هذا الاعتراض بأن هذه الأنواع الأدبية الكثيرة والخواص التي لا تنتهي، لها أصول عامة ثابتة يمكن حصرها وتنسيقها وإدخالها تحت مقاييس عامة أيضاً، فالعواطف تخضع لقوانين الصدق والقوة والسمو مهما تختلف، والأخيلة التي لا حصر لها توصف بالجمال، وحسن التأليف، والاتصال بالحس وعدم الإحالة، والقدرة على تصوير الشعور، والأساليب واضحة قوية جميلة. وهكذا يكون الشعر مؤثراً والكتابة مقنعة والخطابة مقنعة مؤثرة كما هو مقرر النقد الأدبي. ومعنى ذلك أن هذه الكثرة النوعية لا تجعل علم النقد مستحيلاً، وإن كانت تشير إلى صعوبته وإلى وجوب مرونة قواعده.

والاعتراض الثاني متصل بالأدب من حيث انه مظهر لشخصية الأديب وعبقريته، فالأدب كما مرّ بك تعبير عن شخصية الأديب: ما عناصرها؟ كيف تنشأ؟ وكيف تمتاز وتثمر؟ لا نعرف ذلك للآن معرفة علمية واضحة وإن كنا نرى آثاره في القصائد المختلفة، وفي دواوين الشعراء وآثار الأدباء والفنيين. وهي آثار مختلفة الألوان والأذواق

باختلاف الفنيين والأدباء، ومن الصعب وضع قانون أو قوانين تجمع مواهب غامضة من ناحية، وكثيرة لا تكاد تحصى من ناحية ثانية. فمهمة النقد شاقة عسيرة حين يحاول إيضاح هذه العبقريات المتنوعة، ودرس آثارها درساً مقارناً، وبيان أسباب محاسنها، ثم تدوين ذلك بطريقة علمية حاسمة. وهذا الاعتراض قد ألمّ به **سينتسبري Saintsbury** فأشار إلى أن النقد الأدبي العلمي غير ممكن إلا إذا استعملنا كلمة (علمي) في غير معناها الحقيقي، لأن الخواص الجوهرية للأدب والفن ذاتية تقوم على الفطرة والمزاج الخاص وهي بذلك تنافي طبيعة العلم. نعم قد يمكن وضع هذه الخواص الأدبية أقساماً، ونظمُها في قوانين عامة قد تقلّ وتوجز ولكنها تقصر دون التعميم العلمي والصياغة الدقيقة، فليس هناك تعليل علمي يوضح هذه المسألة: **لماذا لم يكن أيّ شخصٍ شكسبير، بل لماذا لم يكن كلُّ أحدٍ شاعراً؟** العلم لا يزال عاجزاً عن تفسير ما نراه من هذه الفروق في التعبير بين الأدباء حين يصوغ أحدهم من الكلمات أسلوباً رائعاً خالداً، ويعجز الآخر عن أن يتخذ منها بصياغته ما يوازي الأول في الروعة والجلال(٢).

على أن النقد العلمي يقصر دون تحقيق الغرض الذي نسعى إليه؛ فقد يستطيع بالدرس والموازنة بيان ما يتشابه فيه الكتاب والشعراء وما يختلفون، وإخبارنا بهذه الميزات التي أثمرتها عبقرية المتنبي أو البحتري فكان لذلك عظيماً خالداً. ولكن ليس هذا ما نبغيه من النقد الأدبي، إنما نبغي ذوق المتنبي أو البحتري وإشعار أنفسنا بما للأديب من نكهة خاصة

---

(٢) نفس المرجع، ص ٢٧.

وطعم ممتاز. أفيستطيع أي ناقد حصيف أن يشرب نفوسنا ذلك؟ لا، إن النقد قد ييسر ذلك أو يمهد له ولكنه يعجز دون إضفائه علينا؟ فإذا أردنا تذوق الجاحظ أو المعري أو أبي نواس أو شوقي والإلمام التام بشخصية أحدهم وجب أن نقرأ آثاره بأنفسنا قراءة صحيحة عميقة وألا ننتظر أحداً يقدمه لنا.

وهنا نصل إلى مسألة أخرى هي **مسألة التأثر والانفعال الشخصي بالأدب وقدره تبعاً لذلك**. فإذا قرأنا الجاحظ بعث في نفوسنا إعجاباً بثقافته الواسعة، وسخريته اللاذعة، وبراعته النادرة وأسلوبه الطيّع المواتي. أيكفي أن أثق بحكمي الخاص أو أقف عند سرد هذه الصفات دون تعليل ولا تفسير؟ أما الاعتماد على الحكم الخاص فمعناه أن النقد الأدبي أحكامٌ فردية خاصة، وقد قلنا إنها فوضى وخطر على الأدب والنقد جميعاً. وأما الوقوف عند قولهم أنا أحب هذا الأديب دون ذاك أو هذه القصيدة دون تلك فحسب، فهو عمل سلبي ليس من النقد في شيء ولا بد من محاولة توضيح هذا الانفعال المحب أو المبغض؟ لمَ كان وما أسبابه: أهي عقلية أم عاطفية؛ أسلوبية أم خيالية؛ موضوعية أم شكلية؟ إلى نحو ذلك.

وقد قيل في مناقشة هذا الاعتراض: إنه إذا كان التأثر الشخصي لا يصلح أساساً للنقد (وقد صار من اللازم إصدار أحكام نقدية على الأدب) فما العمل؟ ألا يستلزم هذا وجود مقاييس لتنظيم هذه الأحكام؟ وعلى أي أساس تقوم هذه المقاييس إذا لم يسبقها أو يصاحبها بيان أنواع الأدب وقواعد تقديره تقديراً فنياً صحيحاً؟ **الواقع أننا لا نستطيع بيان الميزات القوية للنص الأدبي دون الاستعانة بأصول**

نقدية مقررة على الرغم من وجود نصوص أدبية قد تسمو على التعليل والتحليل وتعجزنا عن اكتناه أسرارها الفنية وخواصها الأدبية.

* * *

هذه الاعتراضات وما لابسها من مناقشة تدل على **أن النقد الأدبي يقف موقفاً وسطاً بين العلم والفن بمعناهما الدقيق، أو هو فن منظم**، لأن طبيعة العلم التي تسيطر على الجزئيات مستقصيةً ثم تستنبط من ذلك قوانين عامة حاسمة لا سلطان للذوق الشخصي عليها - هذه الطبيعة تخالف الواقع في النقد الأدبي الذي يصطدم دائماً بهذه الأذواق المتباينة والعبقريات الكثيرة والفنون الأدبية المختلفة التي لا يشملها قانون عام. لذلك كان الواجب الأول على من يريد إخضاع النقد للمناهج العلمية أن يحتاط لهذه الأمور فيجعل قواعده بسيطة قليلة. وليحذر محاولة التقنين التفصيلي الدقيق وإلاّ وجد نفسه أمام الأذواق الخاصة للنقاد يضع لكلّ مقياسه المقصور عليه، والنقد لا يعرف ناقداً بعينه صغيراً كان أو عظيماً، بل يعرف الأصول المقررة على قلتها وبساطتها؛ كما أنه يتجه إلى الأدب دون الأدباء.

على أن هذه القواعد النقدية التي يسترشد بها النقاد حين ينهضون بوظيفتهم لا يمكن مطلقاً أن تخلق الأديب المنشىء ولا الناقد البارع ما لم يكن لها من طبعها أساس خلقي وعبقرية موهوبة. **فالأديب حين يبدع ما يقول لا يضع نصب عينيه قوانين يستشيرها بل يستوحي طبعه ويستلهم عبقريته الخاصة**. وليس من طبيعة الأشياء أن تقول للشاعر أو الكاتب (هاك أصولاً تقيّد بها وحدها حين تقول)، إذ كل الحق أن هذه

القواعد مستنبطة من الأدب لا أن الأدب وليد هذه القوانين.

وزيادة على ذلك فليس في مكنة قانون نقدي أن يرسم لنا طريقة قصيرةِ سهلة لتقدير الأثر الفني لأن الآثار الأدبية، وبخاصة إذا كانت عظيمة، شديدة التعقيد لاحتوائها صفات مختلفة، يندر أو يستحيل أن تتألف في اثنين بشكل واحد. لهذا لا نأمل- في تقدير هذه الصفات تقديراً تاماً- أن نقنع بتطبيقها على هذه القواعد البسيطة ليس غير، ولا سيما أن أصول النقد مهما تكن سديدة، ليست هي الركن الأساسي في باب النقد، فهناك ذوق الناقد ومشاعره التي تهيىء للحكم وتصقله، وعليه أن يدرس ويفهم، ويحس قبل إبداء رأيه.

وإذاً، فما فائدة هذه القوانين النقدية ما دامت لا تستطيع أن تبعث فينا شعوراً بجمال الأدب، وانفعالاً نتكىء عليه في سبيل التقدير والانتقاد؟ إنها تساعد في صقل مشاعرنا، وهداية أذواقنا حين يعتريها خمود أو ضلال، وتجعل أحكامنا النقدية أقرب إلى الصواب وأدعى إلى الاحترام والكمال.

وإذا كان النقد الأدبي كما مرّ شيئاً بين العلم والفن، فيه من كل حظ، كان من الطبيعي أن تكون دراسته كذلك وسطاً بين جمال الفن ودقة العلم، وليس من المنتظر أن نضمن لها اللذة دائماً لأن طبيعة النقد ليس فيها روعة الخيال وهزة العاطفة التي نظفر بها عند قراءة الأدب لذاته. أما تحليله وتعليله فقد يصرفنا عن الاستمتاع بما فيه من سحر وجلال. نعم إن بعض النقاد يحاول أن يكتب بأسلوب رائع جذاب يخفف من هذه القسوة العلمية التي يقتضيها النقد وتستدعيها الأمانة في

العرض والتفسير، ولكن ذلك قد يبعد به عن مهمته قليلاً، فليحذر الناقد القصور الناشيء عن جفوة العلم وقسوة المنطق بقدر ما يحذر التقصير رغبة في روعة الأسلوب وجمال التخييل.

الوحدة الفنية لا تتكرر(*)

شوقي ضيف

لعل أهم ظاهرة تُفسر الفنون وتُميّزها أن وحداتها لا تتكرر، فليس هناك نموذجان فنيان من صورة واحدة ولا من طراز واحد. كل نموذج فني له شخصيته التي يفترق بها من أمثاله، وطرافته التي ينفصل بها من نظرائه وأشباهه، فلا يوجد نموذج يتّحد مع غيره، بل لا توجد وحدة داخل نموذج تتّحد مع غيرها من وحدات في نماذج أخرى.

إذا نظم شاعر قصيدة في رثاء، ثم أراد أن يرثي مرة أخرى، وجدنا أفكاراً جديدة، وإذا أعاد فكرة حوَّرها تحويراً يكاد ينسينا أصلها. وغير الرثاء من موضوعات الشعر كالرثاء. ليس هناك قصيدتان تتحدان في الأفكار، ولا في الخيالات، ولا في الأصوات ولا في أي جانب من الجوانب الفنية الخاصة.

والشأن في الموسيقى والرسم والنحت كالشأن في الشعر، كلما أنعمت النظر وجدت فروقاً وخلافات لا في النماذج فقط، بل في وحدات

(*) من مجلة (الثقافة) المصرية، السنة الرابعة، العدد ١٦١، في ١٩٤٢/١/٢٧.

النماذج. وكما أن الجمال في الطبيعة لا يتكرر بنفس الشكل والصورة، بل دائماً نرى وجوهاً جديدة وألواناً جديدة، كذلك في الفن: لا تتكرر وحدة من وحداته ولا جزئية من جزئياته؛ فالفردية أصله وأساسه، كل وحدة فرد مستقل بنفسه، له وضعه ولونه، ووجهه وملامحه الخاصة. وكما نتغاير في أصواتنا وصورنا وتقاطيع وجوهنا، كذلك تتغاير الوحدات الفنية، فلا توجد وحدتان تتطابقان تطابقاً تاماً، أو تتحدان اتحاداً تاماً.

كل ما يمكن أن يكون في الفن بين وحدة وأخرى، إنما هو شيء من التشابه والتجانس. أما الاتحاد والتكرار فغير ممكنين، إلا إذا صح أن ننقل صورة أو فكرة في نفس حلتها من الألوان والأوضاع والألفاظ والأصوات. وأكبر الظن أن ذلك ما جعل دراسة الفن معقدة غاية التعقيد، فأفراده غير متحدة، والحكم على فرد أو وحدة حكم مقيّد بهذا الفرد أو تلك الوحدة، ومن الخطأ أن نُعمّمه دون اطراده في الأفراد والوحدات الأخرى. ولعل ذلك أهم سبب يفسر تخبّط النقاد في أحكامهم، وما يشملها من اضطراب واختلاط.

ليست أفراد الفن ووحداته من نوع واحد ولا من فصيلة واحدة، إلا إذا توسعنا في مدلول النوع ومدلول الفصيلة، وقصدنا إلى ما يوحد بين هذه الأفراد والوحدات من مشابهات ومشاكلات قريبة أو بعيدة. وهل يمكن أن نجد لوحتين من صورة واحدة، أو قطعتين موسيقيتين من « نوتة » واحدة؟ إن فكرة الاتحاد لا تتصل بالإنسان ولا بأعماله، **فأهم ما يميزنا التحول والتنوع. كل منا يشترك مع صاحبه في إنسانيته، ولكننا نختلف بعد ذلك اختلافات كثيرة في الشكل والطبع، حتى لكأنما تقوم بيننا أسوار فاصلة.** وكذلك وحدات الفن، كل وحدة فن، ولكن

كل وحدة تفترق عن زميلتها افتراق الخلجان – على الشاطىء المتقطع – في شكلها وصورتها، وإن استمدت من موارد واحدة ومياه واحدة.

ونحن إذا أخذنا نتبين في ضوء هذه الفكرة آراءنا وأحكامنا، وما وضعناه للفن من قواعد ومقاييس، بدا لنا ذلك كله عاجزاً عن أن يفسر فناً خاصاً تفسيراً تاماً، أو يصور فناناً خاصاً تصويراً تاماً. وكيف نصور الفنان أو نحكم عليه؟ إنه يغلب علينا أن نبحثه في نموذج خاص، ولكن أي نموذج؟ إن النماذج مختلفة، ووحدات النماذج مختلفة. وإذا حلّلنا نموذجاً وكشفنا ما فيه من جمال، كان هذا الجمال مقيداً بنموذجنا الذي حلّلناه، وكان من الخطأ أن ننقل ما قلناه، أو ينقله ناقد من بعدنا، ويطبقه على نموذج آخر، بل لا بد – كلما عرضنا لنموذج – أن نحذف بعض آرائنا التي كوناها، أو نضيف آراء أخرى، أو نعدل في ما ذهبنا إليه من تصوير وتلوين تعديلاً يطول ويقصر، ويكبر ويصغر.

أحكامنا في الفن أحكام معينة بنماذج خاصة، ومن الصعب أن نطبق حكماً مستمداً من نموذج على نموذج آخر، لأن النماذج لا تتفق، ولأن النموذج الخاص إنما يفسر الفنان ومهارته في أحوال وظروف معينة يتقيد بها. وقد نحكم على فنان بالإحسان لنموذجٍ صنعه، بينما نماذجه الأخرى رديئة. وقد نحكم على آخر بالتقصير لنموذجٍ رديء، بينما نماذجه الأخرى جيدة. ونفس نظرياتنا العامة في الفن يعتورها هذا النقص. **فما هي الرداءة والجودة؟ وإلى أي شيء يرجع في قياسهما؟ هل نعود إلى النماذج؟ إن النماذج لا تتحد. هل نعود إلى الوحدات الفنية الصغيرة؟ إنها أيضاً لا تتحد**، فلون أبيض في صورة، لا يكون هو نفسه في صورة أخرى، إذ يتقوّس أو يتعرّج، أو يطول أو يقصر، أو يضيق

أو يتسع، أو يذهب يمنة أو يسرة. بل إن هذا اللون الواحد نفسه تختلف أقسامه ومناطقه باختلاف ما يقع على دروبه ومساربه من نسب الظلال والأضواء.

ليس هناك جانب فني يكرّر، سواء في الرسم وغير الرسم، فالخاطرة عند الشاعر، إذا عادت، عادت خلقاً آخر، متميزاً بصورة أخرى تختلف قليلاً أو كثيراً من العودة القديمة. ليس هناك خاطرتان متحدتان في قصيدة، بل إن الخاطرة دائماً إذا رجعت، شُوّهت تشويهاً، يفصلها من أصلها، ويضيف إليها شخصية الشاعر الجديد وما يميزه من مزاج وشعور، وخيال وتفكير؛ فإذا هي كوحدات الطبيعة في لوحات الرسامين، إذ يشوهونها - ليعبروا عن أفكارهم - هذا التشويه الذي يكسبها زينة واناقة جديدة. وانظر في أي لون أو في أي بدع، فستراه يختلف دائماً بين شاعر وشاعر. ولا يغرنك ما يقال من أن الشاعرين من مدرسة واحدة، فالمدرسة لا تعني الاتحاد والاتفاق المطلق، إذاً لكان الشعر شيئاً مملاً يؤذي الأذهان والأسماع؛ إنما تعني المدرسة التشابه في الأذواق، والتقارب في استخدام الوسائل. أما بعد ذلك فلكل شاعر طريقته الخاصة في التلوين والتصوير.

ويستطيع الباحث أن يعود إلى أي لون فني استخدمه شعراء مختلفون، ويترك اسمه العام، ويدقق النظر في استخدام كل منهم له، فإنه يرى حتماً أن كل شاعر يستخدمه بطريقة خاصة، تفترق قليلاً أو كثيراً من طريقة صاحبه، حتى ليثبت في ظنه أنه ليس هناك ما يسمى عملاً مشتركاً بين الشعراء. فتلك الألوان التي تسمى تشبيهاً واستعارة وجناساً وطباقاً، وغير ذلك من اسماء منثورة في كتب البيان والبديع،

إذا حققناها وجدنا من الممكن أن نستخرج من اللون الواحد أشكالاً وصوراً عديدة، فليس تشبيه ابن المعتز مثلاً كتشبيه الصنوبري، وليس طباق أبي تمام كطباق البحتري، وليس جناس ابن الرومي كجناس المعري. يمكن أن يتفق الشاعران في اسم اللون العام؛ أما بعد ذلك فإنهما يفترقان افتراقاً شديداً في طريقة استخدامه، حتى ليخيل إلى الإنسان كأن اللون يتحوّل عند كل شاعر إلى لون جديد يختلف باختلاف الشعراء؛ فهو فاقع عند شاعر، وهو باهت عند آخر، وهو يتراوح بين هذين الصنفين إلى ما لا يحصى من أصباغ عند غيرهما من الشعراء.

ونفس اللون عند الشاعر الواحد، كلما جمعت طائفة من تعبيراته واستعمالاته، خرجت إليك منها أصباغ الطيف، أصباغ للون واحد، لا يتقيد بعدد ولا بشكل ولا بصورة. بل في كل مرة يحمل الصبغ حالاً جديدة من خيال وشعور وتفكير، ويتدرج لونه، بحسب ما تحمل أجنحته من بريق ولمعان، يحدثان انعكاساً خاصاً فيه، فإذا هو غير صورته المألوفة، وكأنما اللون في الفن كاللون في الطبيعة يكون على أوضاع وأصباغ لا تحصى. فنحن نرى اللون الأخضر مثلاً في الطبيعة يأتي على صور تختلف باختلاف مناظره وأماكنه؛ كهذا التدرج الذي نشاهده في ألوان الغسق أو الشفق. وكذلك اللون في الفن يلزمه هذا التدرج ويلزمه هذا التعدد، ويكاد يصبغ في كل موضع وكل منظر بصبغ خاص يتميز به. وانظر في موسيقى الشعر، فانك إذا نحيت العروض جانباً، وأخذت تنظر بعد ذلك في صوت الأبيات من وزن واحد، وقرنت بعضها إلى بعض، وجدت فروقاً بينها لا يمكن أن تحدد، أو بعبارة أدق لم نتعارف بعد على أسماء تشخصها، فكل بيت له صوته الخاص الذي لا يتكرر مع

صوت بيت آخر، والذي يُفضي بنا دائماً إلى هذا الحلم الموسيقي الغريب.

ليس في الشعر بيتان من صوت متكافىء واحد، ولا فكرتان من صورة معينة واحدة، ولا لونان متحدان، مهما يكن شكلهما أو لفظهما أو وصفهما. بل إن اللون الواحد يختلف باختلاف مناطق استخدامه، وما يؤديه من صوت أو شعور أو خيال أو تفكير؛ وهو في كل حال يعبر بصبغ جديد يخالف الأصباغ الأخرى، ويقرب إليها قليلاً أو كثيراً. وهنا تبدو صعوبة تفسير المذاهب الفنية ووصف صناعة الشعراء وما يستخدمونه من ألوان؛ فكل لون له أصباغه التي يغرق البصر فيها؛ ولا بد من تتبع هذه الأصباغ في المناظر والمواطن المختلفة، حتى تعرف درجات حسنها وقبحها، ومنازلها في أشكالها وأوضاعها، وما اتخذته لأنفسها في كل موضع من وجوه مستعارة تُعبّر عن روعة الشعر وفتنته.

وأيضاً نحن إذا بحثنا لوناً فنياً عند شاعر وأردنا أن نُحلّله إلى أوضاعه وأصباغه، كان من الواجب أن نبحثه ونحلّله في نور أعم وأوضح، فلا نكتفي بتفسيره من ديوان الشاعر، بل نرجع إلى صوره في مدارس الفن المختلفة، لنعرف كيف تأثر الشاعر الذي ندرسه بمن سبقه، وكيف أثر فيمن لحقه، وما مقدار صنيعه في تحويل اللون وتغيير أصباغه، وهل قلد في الصورة العامة أو جدّد، وما مقدار حظه من التقليد والتجديد. لا بد إذاً من الرجوع إلى مدرسة الشاعر لنرى كيف استخدمت اللون، وكيف نوّعت في أصباغه، وأيضاً لا بد من الرجوع إلى المدارس الفنية الأخرى لننظر صنيعها في استخدام اللون، وهل فارقت في أصباغه مدرسة الشاعر أو قاربت، فكثيراً ما تشترك في لونٍ مدارسُ من أذواق مختلفة؛ وهو ما نسميه بالتداخل بين المدارس الفنية؛

إذ ما تزال تتداخل وتتشابك على هيئات وصور شتى، وبخاصة في استخدام الوسائل، وما ينجم عنها من ألوان وأصباغ وصور وأوضاع؛ فالوسيلة الواحدة عمل مشترك بين الشعراء، ولكنهم يختلفون في ما يستخرجون منها من ألوان ثرية وأصباغ منوعة. وما يزال شاعر يكد ذهنه، ويتعب فكره، حتى يحيل جانباً من هذه الألوان والأصباغ إلى ما يشبه ألوان الطيف وأصباغه، فلكل لون بهجته، ولكل صبغ مسرته.

لا يقف النقاد عند اشتراك الشعراء في الوسيلة العامة، بل هم يحللون هذه الوسيلة وطرق استخدامها؛ فهذه وسيلة قد غمست في «ليقة» العقل، وتلك أخرى قد غمست في «ليقة» الشعور، وهذه ثالثة قد غمست في «ليقة» الخيال الواهم؛ وهي في كل مرة تأخذ بحظوظ تختلف من صورة إلى صورة، ومن لون إلى لون، ومن صبغ إلى صبغ. ونحن لا نبالغ إذا زعمنا بأن نقدنا فقير في تفسير هذه الجوانب؛ فقلما استبان النقاد الوسيلة الفنية في ألوانها وأوضاعها وأصباغها، وحسبهم أن يجدوا شاعراً يستعمل لوناً أو وسيلة في بعض نماذجه، فيعمموا في الحكم ويطردوه في نماذجه الأخرى؛ وكثيراً ما يفوتهم أن يتبينوا اللون عند صاحبه ومنشئه، لأن لون الورقة في الشجرة لما يتماثل ولما تنحسر عنه تلوناته الأخرى التي تشترك معه في بدء ظهوره. وحقاً ان من أصعب الأشياء وأكثرها تعقيداً أن يفسر ناقد مذهباً فنياً، بل أن يفسر لوناً فنياً، ومع ذلك فإن من أجمل ما يشعر به الناقد وأفضل ما يمر به من أوقات أن يحيى في لون فني يستعرض صوره وأطيافه، ويستخرج منه أوضاعه وأصباغه.

الذاتية والموضوعية في تذوّق الفن(*)

محمد خلف الله

أخذت بعض المصطلحات الافرنجية طريقها إلى لغة الكتابة عندنا، وترك فيها حبل الترجمة على الغارب، فتنوعت الكلمات المقابلة لها في العربية الحديثة، وأصبح القارىء أو السامع يتلمس المعنى تلمساً من طريق الحدس أحيانا، ومن طريق ردّ الأسلوب إلى أصله الأفرنجي أحياناً أخرى.

ومن بين هذه الكلمات كلمتا Objective و Subjective اللتان عمّ استعمالها في الدراسات الغربية من فلسفة وأخلاق ونفس ونقد وغيرها، وصار لها شبه وجود عالمي بين رجال العلم في أوربا وأمريكا، ثم شرَّقتا في أيامنا الحاضرة، وفرضتا نفسيها على أقلامنا فرضاً. والكلمتان منسوبتان إلى Object و Subject، وهاتان من أصل لاتيني، وقد تنوّعت معانيها بتنوع صيغها ومواضع استعمالها. ويطول بنا الأمر لو حاولنا تتبع هذه المعاني هنا. وإذاً فسنقتصر من كل منها على معنى واحد هو

(*) من مجلة (الثقافة)، السنة الرابعة، العددان ١٨٧ و ١٨٨، في ٢٨ تموز (يوليو) و ٤ آب (أغسطس) ١٩٤٢، ص ٨ - ١٠ و ١٢ - ١٤.

الذي يهمنا في هذا المقال. فمن معاني كلمة Subject الذات أو الشخص أو العقل باعتباره قوة مفكرة. ومن معاني Object الشيء أو الموضوع الذي يقع عليه إدراك العقل وتفكيره.

من هذين المعنيين اشتقت النسبتان Subjective ، ومعناها المنسوب إلى الشخص أو الذات أو العقل المفكر، وObjective ومعناها المنسوب إلى الموضوع أو الشيء الذي يقع عليه التفكير. وإذاً فأحاسيس الشخص وانفعالاته وأطرابه وميوله وأحكامه التي تقوم على اعتبارات داخلية ذاتية تندرج تحت Subjective. وأما صفات الشيء أو الموضوع الخارجي، والآراء التي تقوم على هذه الاعتبارات الخارجية وحدها، والأحكام التي تُبنى على المشاهد الملموس وعلى مقتضيات المنطق، لا على الذوق والميل الشخصي فإنها تدخل تحت Objective.

لعلنا بعد هذا التفصيل اليسير قد حددنا ميدان التخاطب كما يقولون، واتفقنا - أو كدنا - على المعنى الذي تنصرف إليه أذهاننا حين نقول: « إن أحكام شخص من الأشخاص Subjective »، و « إن ادراك الجمال ومقاييس الفنون في الغالب كذلك ». ثم حين نقول: « كن في نقاشك Objective »، و « أخصّ مميزات التفكير العلمي أن يكون Objective ».

ولعل من اليسير علينا - إذاً - أن نصطلح على كلمة « ذاتي » في مقابل Subjective ، و « موضوعي » في مقابل Objective ، وأن نصرف النظر عما يعترض بعض الباحثين المعاصرين من أن كلمتي ذاتي وموضوعي حافلتان بالغموض والاشتراك في المعنى. فإن الاشتراك موجود في صيغ الكلمتين الأفرنجيتين بدرجة ظاهرة. واللغة في الواقع

اصطلاح وتعارف، فمتى حصلت المواضعة على كلمة ما (على أساس من ذوق اللغة طبعاً)، وصقلها الاستعمال، وسارت شوطاً في حياتها الجديدة، فقد حققت الغرض منها، وأثبتت حقها في الوجود الجديد، ولم يضرها بعدُ نسبها، أو تعرج طريقها من قبل. على أنني هنا لا أرى حرجاً في تبني الكلمتين الافرنجيتين وصقلهما صقلاً عربياً، وإدخالهما في حظيرة الأسرة العربية، بجانب كلمتينا الأصليتين، ففي ذلك توسيع لثروة اللغة، وتقريب للمسافة بين الباحثين في أمهات مسائل العلم، وظواهر التفكير.

* * *

ليس من غرضنا هنا أن نبحث في الفن وماهيّته ومصدره من طبيعة الإنسان، وصلته بالنواحي الأخرى من الإنتاج العقلي، فلذلك موضعه، وربما عدنا إليه في مقام آخر. ولكننا نحاول هنا أن نطرق ناحية «الامتاع الفني»، ناحية تذوق الفن وإدراك الجمال فيه. وهي جهة تتصل - كما ترى - بالخلاف الذي ثار بين المفكرين النظريين طوال العصور عن الجمال وماهيته، وهل للجمال صفات أو عناصر موضوعية يمكن أن يراها الأشخاص العاديون ويتفقوا عليها، أم هو عرضة للأذواق الذاتية، تختلف الأمم والأفراد فيه حسب أمزجتهم، وأنظمة ذواتهم الداخلية؟ وهذا الخلاف يسلم إلى خلاف آخر في النقد الفني: أمن الممكن أن توضع له أصول وقواعد موضوعية، أم يترك نهباً مباحاً للأذواق والميول الذاتية؟

هاجم علم النفس الحديث معضلة «الامتاع الفني»، وأجرى عليها

بعض تجارب مثمرة، ألقت على طبيعة الجمال وتأثيره في الناس أنواراً كاشفة. والطريقة التي اتبعها علماء النفس في هذا تُعرف بطريقة «الموازنة الثنائية». وذلك أن يوضع أمامك لونان، أو زهريتان، أو صورتان، أو قصيدتان، أو قطعتان من الموسيقى، ويطلب إليك أن تُقرر أيها أحب إليك أو أجمل في نظرك، وأن تذكر الأسباب التي حملتك على هذا الاختيار. ثم تكرر هذه التجربة مع أفراد كثيرين طبقاً للقواعد الاحصائية المعروفة.

استُعملت في هذه التجارب، أولاً، الألوان البسيطة. ثم استعملت فيها، بعد ذلك، الأنواع الأخرى من الأعمال الفنية حيث الجمال في أوسع معانيه، وأكثر صوره تعقيداً. وكان لعامل علم النفس في انجلترا السبق في هذا المضمار[1].

جاءت النتائج كلها متفقة على أن موقفنا العقلي نحو الشيء الذي نعتبره جميلاً موقف في نهاية التعقيد، وأن الناس ينقسمون فيه طوائف أربعاً على الأقل:

١ - فقوم يحبون، أو يكرهون، لوناً أو صورة ما، أو قطعة موسيقية، لا على أساس خصائص موضوعية في هذه الأشياء، ولكن على أساس ما تثيره في عقولهم من طريق تداعي المعاني (والشيء بالشيء يذكر)، من ذكريات طال عليها العهد، وأطراب أو شجون غامضة: فواحد يفضل اللون الأخضر في صفرة خفيفة (لأنه يذكره أوراق الأشجار في الخريف). وثان يحب فاصلاً موسيقياً معيناً (لأنه يشبه

(١) راجع الفصل ١٥ من How the Mind Works للأستاذ C. Burt.

صوت الطائر الغرد في الربيع). وثالث يكره اللون الأحمر القاني (لأنه يذكره حمرة الدم). وتثير الموسيقى عند بعض هؤلاء ذكرى منظر أو قصة وجدانية، فإذا سمعوا «المارش الجنازي» (لشوبان) تمثلوا الموكب فسمعوا أولاً رنين الأجراس، ثم سمعوا وقع أقدام الجنود يتضاءل شيئاً فشيئاً على بعد المسافة.

هذا في ما نسميه الفنون الجميلة، **فأما الأثاث ومنتجات الفن الصناعي فانها تثير عند هذا الفريق أفكاراً تدور حول فائدة الشيء والغرض منه**، فهذا الكرسي أفضل - عند شخص ما - من ذاك، لأن الجلوس على الأول أكثر إراحة في نظره. وهذا اللون آثر عند سيدة ما، لأنه يناسبها أو يتفق ولون بشرتها.

ويظهر أن هذا النوع الربطي(Associative Type) أغلب بين النساء والأطفال. على أنه غير قليل بين الرجال. ولهذا ذهب بعض العلماء إلى القول بأن حاسة الجمال فينا لاتنبعث إلاّ من مثل هذه الروابط والملابسات. وهذا الرأي - على إهماله جوانب أخرى مهمة من الامتاع الفني - له ما يؤيده، فلا شك أن كثيراً من النجاح الذي يُحرزه الفنان إنما يتوقّف على مهارته في إثارة ذكريات وشؤون في عقول جمهوره، وفي تنبيه صُوَر وأصداء ومشاعر تتفق وما عنده هو من صُوَر ومشاعر. وأوضح ما يكون هذا في الأدب(٢).

٢ - وقريب من هؤلاء الربطيين صنف من الناس أقل عدداً **يبنون تفضيلهم للأشياء، لا على أساس ذكريات وأفكار ربطية، بل على**

---

(٢) راجع الفصل الثاني من «قواعد النقد الأدبي»، ترجمة الدكتور محمد عوض.

أساس تأثير فيزيولوجي ونفساني خاص تُحْدِثُه عندهم. فهم يقولون ع
اللون الأصفر: «إنه يبهر العين»، وعن اللون الأحمر: «إنه يشـ
الإنسان الحرارة من فرعه إلى قدمه». وهذه النغمة أو تلك الصو
تعجبهم لأنها تمس فيهم غرائز وتهيج عندهم انفعالات معينة، كانفعالا
الأبوة أو الانفعالات الجنسية. وربما أثارت فيهم الميل إلى الضحك،
الاحساس بالخوف أو النزوع إلى المشاركة الوجدانية.

والفن التجاري في العادة يستغل هذه الناحية استغلالاً موفقـ
فمنظر مدينة البندقية في إعلانات سكة الحديد (في أوربا)، ومنظ
الكنائس التي كللت تيجانها بالبَرَد على بطاقات عيد الميلاد، ومنظ
الفتيات الناضرات على صناديق الحلوى، والمناظر السينمائية التي تُلصـ
على الجدران أو تُعرض في الميادين والطرقات، إنما اختارها أربا
الاعلانات لما تثير من رغبات وجدانية عند الناس.

وقد بنى بعض الباحثين على أساس هذا التنبيه النفساني نظر
أخرى حديثة تقول إن الفن ليس مرتبطاً بالجمال، وإنما هو مرتبـ
بالتعبير عن الانفعالات. وهذه كسابقتها حفظت شيئاً وغابت عنـ
أشياء. على أنه ليس هناك من شك في أن كثيراً مما يُسمّى فناً لا يُعنـ
بالتعبير عن الاحساس الذوقي أو إثارته، قدر ما يُعنى بالتعبير عـ
الإحساس الغريزي وتنبيهه.

٣ - وهناك صنف ثالث يتكلمون عن الفن كأنما ينسبون لكل مـ
يرون نوعاً من الشخصية. يقول أحد الأطفال: «ما أكثر ما يبدو هذ
الابريق سميناً مرحاً، لكأنه يضحك منك». وهم يتحدثون عن الألوا
كأن لها صفات إنسانية: «فهذا اللون الأرجواني صاخب لعوب»،

« هذا اللون الأحمر الفاتح حلو رقيق ». وشجرة الصفصاف عند أمثال هذه الطبائع (الرومانتيكية) ليست صفصافاً، ولكنها « عروس غابة باكية ». وإذا نظروا إلى البحر بدا لهم « غضبان هائجاً »، وإذا تأملوا المنارات تصوروها « سامقة إلى العلا في روعة وجلال ». وهم يغتبطون برؤية طيور الماء طائرة لأنهم يستطيعون أن يحسّوا في ذواتهم أحاسيس انقضاضها الرشيق، أو توازنها الرفيق. والظاهر أن هؤلاء تبدو لهم الأشياء كأنما تتضمن تجربة شخصية يستطيعون هم أن يساهموا فيها بنوع موجب من المشاركة الوجدانية: راقب جماعة من النظارة يشهدون القيام بحركة جسمية صعبة، يحدقون بأبصارهم نحو (بهلوان) يتأرجح فوق حبل، أو لاعب بليارد يرسل الكرة إلى الجيب. راقب النظارة تجدهم يمسكون بأنفاسهم ويحركون أجسامهم، كأن كل واحد منهم هو البهلوان نفسه يميل بالعصا، أو كأنه الكرة المتدحرجة نفسها تمرق نحو الجيب؛ وإذا عزفت الموسيقى نغمة راقصة اهتزت لها أكتافهم في حركة موحدة متساوقة. وتراهم في دار السينما يقومون بحركة فزعة حينما يرون الشخص الشرير في الرواية ينقض على النجمة الحسناء بسوطه، أو يعذب أخاها الصغير بحديدة مُحمّاة. وتسمعهم بعد الانتهاء يشرحون لك كيف خُيِّل إليهم أنهم نُقلوا إلى شريط الخيالة، وأحسوا آلام الضرب والإحراق فوق جلودهم الرقيقة؛ وترى بعضهم، حتى في بسائط الأشياء، تتكيف نفوسهم بما ينظرون إليه؛ فالخط المستقيم الرأسي يجعلهم يقفون وقفة مستقيمة، ومنظر الخط المنحني يجعلهم ينحنون أو يحسون كأنهم على وشك الوقوع، وشكل الحلزونيات الملتوية يخلق فيهم إحساساً بالضعف والغثيان.

هذه التجربة – التي تزداد عند بعض الناس إلى حدّ المرض – مقصورة في الغالب على عدد محدود من الأشخاص، ولكنها – كسابقتيها – قامت على أساس نظرية في تذوق الفن تُسمّى في اصطلاح القوم Empathy أي « الاتحاد الفني »، ومعناه أن تحس نفسك والصورة التي تراها، أو الموسيقى التي تسمعها، شيئاً واحداً.

٤– الفريق الأخير، وهو أندر الأنواع، **يتخذ نحو الأعمال الفنية موقفاً نقدياً، أكثر منه نفسياً انفعالياً**. وكثيراً ما يقف أفراده أمام الأشياء الجميلة في صمت وعجب، على حين يغرق غيرهم في إظهار الثناء والاعجاب. وإذا آثروا لوناً آثروه على أساس خاص باعتباره لوناً، لا على أساس ما يبعثه من روابط أو يُحدثه من آثار؛ فهم يحبون زرقة اللازَوَرْد، أو حمرة الشقيق، أو بياض البَرَد لأن كل أولئك ألوان صافية خالصة. ويبدو في أوضح الأمثلة أن لديهم مقياساً لما ينبغي أن يكون عليه كل لون، وأنهم يحكمون على كل صبغة تعرض عليهم تبعاً لانطباقها على ذلك المعيار الضمني أو تقصيرها عنه، فتسمعهم يقولون: « هذا الأخضر تمازجه صفرة كثيرة تمنع أن يكون حسناً في بابه »، و « هذا الأحمر مقبول لأنه مُشْبَع، أما الآخر فيكاد يكون أسمر ». وكثيراً ما تراهم في الصورة وفي الانتاج الأدبي يتجاوزون الموضوع والعنوان، ويقصرون همهم على نظام العمل وتأليفه، وعلى الأصباغ وانسجامها، والظل والنور، والتنافر والتآلف، وما إلى ذلك من نواحي النقد الموضوعي.

هذه، إذاً، الأنواع الأربعة التي انجلت عنها التجارب الأولى في تذوق الفن. والثلاثة الأولى منها كما رأيت، ذاتية بالمعنى الذي حددناه

في المقال الأول. والأخير وحده هو الفريق الموضوعي. ولقد أجريت بعد ذلك تجارب على مواد أكثر تعقيداً، أظهرت أن هذه الأنواع ليست محددة منفصلة، وأن كل واحد من هذه الاتجاهات الأربعة موجود في الحقيقة فينا جميعاً، وإنما نتفاوت حسب مزاجنا، ونوع ما يعرض علينا، وحسب العوامل التقليدية التي اشتركت في تكوين ذوقنا. فالفرق، إذاً، فرق درجة لا فرق نوع. وليس هناك من شك في أن تقدم البحث الحديث سيضطرها في النهاية إلى إعادة تنظيم التقسيم الأصلي في قاعدته وفي تفاصيله. ولكننا نظفر مما عمل من البحوث إلى الآن بنتيجة رئيسية لا ريب فيها، تلك هي: **ان غالبية الناس إذا حكموا، أو طُلب إليهم أن يحكموا على جمال شيء ما، فقلّما يفكرون في الواقع في جماله مطلقاً، وان أحكامهم التي تصدر عنهم ليست في الأعم الأغلب موضوعية ولكنها ذاتية.** ويبدو أن عوامل لا حصر لها تؤثر في اعتباراتنا الذوقية. وإذا كنا هكذا متأثرين في حياتنا الشعورية بعوامل متنوعة فما أعظم ما تستهدف له أحكامنا من تحيّز إذا أثرت فينا هذه العوامل تأثيراً لا شعورياً!

لعل الاعتبارات السابقة هي الأسس التي بنى عليها كثير من النقاد وعلماء النفس رأيهم في أن الجمال ذاتيٌّ محض، وأن التفضيل الفني ليس إلا مجرد ثمرة لذوق شخصي خاص يختلف حسب اختلاف الفرد والعصر؛ فأزياء السنة الماضية تعتبر لَقىً في هذا العام، ومباني العصور الوسطى تعتبر قذى في عيون بعض المحدثين، وأدب القرون الماضية جناية على الأدب الحديث. والأمثلة على هذا تتجدّد أمامنا كل يوم في صورة ناطقة، تصادفنا في صحفنا وأسمارنا ومناقشاتنا، وما يطلع به علينا كبار

النقاد وصغارهم بين حين وآخر. وعلى هذا الرأي، إذاً، **تستطيع أن تقول إن كل شيء في الفن نسبي، فليس هناك شيء حسن أو قبيح، ولكن التفكير هو الذي يحسِّن أو يقبح.**

★ ★ ★

ولكن هبْنا اطرحنا الروابط والذكريات جانباً، ونبذنا الأوهام واللوازم التي تجلب الغموض إلى حاسة الجمال عندنا؛ هبنا جرّدنا أنفسنا تماماً من كل انفعال شخصي ومصلحة شخصية، ونفضنا يدنا من مشاغل الحياة اليومية ومطالبها، فهل يبقى بعد ذلك أي أساس متين لتفضيل شيء على آخر؟ هل هناك أي شيء يمكن أن يحكم كل شخص بأنه جميل في ذاته ولذاته؟ وهل هناك أي شيء يمكن أن يجده كل شخص قبيحاً، لا فرق بين متمدن أو همجي، وبالغ أو طفل، وقديم أو محدث؟

ذلك سؤال يجيب عنه «برْت»، أستاذ علم النفس في جامعة لندن بالإيجاب، مستنداً إلى تجارب أجراها، ودراسات قام بها؛ من ذلك أنه جمع مجموعة من خمسين بطاقة مصوّرة، انتظمت نسخاً من صور بعض المشاهير الكلاسيكيين، وصوراً لمصورين ليسوا من الصف الأول، وهكذا إلى أبسط أنواع البطاقات التي ترسل في عيد الميلاد والتي استطاع العثور عليها في دكاكين الأحياء الفقيرة. وكان محور التجربة أن يسأل عدداً كبيراً من الناس ترتيب البطاقات الخمسين على أساس ما بينها من تفاضل.

وقد عرض المجموعة أولاً على فنانين ونقاد معروفين لكي يحصل منهم على معيار للموازنة، فاحتج معظمهم أول الأمر أن مثل هذا

المعيار مستحيل، فعضو الأكاديمية الملكية يعلن أن الناقد الحديث سيقلب ترتيبه رأساً على عقب، وكلاهما يؤكد أن محاولة الاتفاق ميؤوس منها. ومع ذلك جاء ترتيبهما في معظم الأحوال متطابقاً إلى درجة أدهشت صاحب البحث (إذ بلغ معامل الارتباط فيه ٠,٩)[٣]. وبدا واضحاً للعيان أن فروق هؤلاء في ذوقهم وحكمهم - كما ظهر من ترتيبهم الصور - أقل كثيراً مما تصوره خلافاتهم ومناقشاتهم الحادة. و « النتيجة التي يجد الباحث نفسه مسوقاً إليها - كما يقول (برت) - هي أن هناك شيئاً أساسياً يُسَيّر الاختيار العام عند هؤلاء الأشخاص، بالرغم من أن نظرياتهم ووجهات تفكيرهم الخاصة قد تحدث اختلافات يسيرة في التفاصيل ».. وإذا كانت هذه النتيجة تتعارض وآراء كثير من النقاد الحديثين فإنه يمكن تأييدها بالاقتباس من دراسات بعض مشاهير المفكرين. وقد اختار « برت » للتمثيل لهذه الدراسات فقرة من كتابات (Burke) تحتوي نتيجة رائعة وصل إليها من بحثه في « الفاخر والجميل ». إن « برك » - بالرغم من اعترافه أن أحكام الخبراء على الجهال تختلف كما تختلف أحكام المفكرين على مسائل الفلسفة أو الفضيلة - يصرّ على القول بأننا على العموم، **نلاحظ أن الخلاف الموجود بين الناس في مسائل الذوق أقل من خلافهم على المسائل التي تعتمد على المنطق المجرد**، وإن الناس ليتفقون على جودة وصف في كتابة (فرجيل) أكثر مما يتفقون على صحة نظرية من نظريات « أرسطو » أو بطلانها!

(٣) اصطلاح إحصائي يقصد به بيان درجة التلازم أو الاتفاق بين ظاهرتين أو شخصين أو عدد من الأشخاص في ناحية ما (أي بين كميتين صالحتين للقياس). وكلما كان العدد أقرب إلى الواحد الصحيح كان التوافق أكبر. والعكس.

ولقد عرض « برت » صوره الخمسين على الأطفال في أعمار مختلفة، فوجد بالطبع أن أثر العوامل غير الأساسية (أي الخارجة عن طبيعة الفن) أوضح وأقوى منه عند النقاد والخبراء؛ فقد بدأ موضوع الصورة – مثلاً – يلعب دوراً غاية في الأهمية، ولكن تنوع الموضوعات التي اختارها جعل تأثيرها الخاص يوازن بعضه بعضاً ويلغيه، وتبقى الاعتبارات الفنية. وهنا أيضاً جاءت معاملات الارتباط كلها موجبة. وذلك عند علماء الإحصاء له دلالته. وإذاً فيبدو أن هناك عاملاً واحداً عاماً تقوم عليه الأحكام الفنية عند الجميع، وإليه يرجع ما بينها من اتفاق وارتباط. وهذا العامل هو محور الاتجاه الموضوعي في تذوق الفن. ولعلنا نعود إلى بحث هذا العامل في فرصة أخرى.

من هذا نستطيع أن نقول إن هناك إحساساً عاماً بالجمال. وقد ثبت من دراسات « برت » أن هذا الإحساس – على رغم العوامل الأخرى – يحدث فيها جميعاً أثراً متشابهاً. وإذاً، فليس الجمال متوقفاً كل التوقف على المصلحة أو الهوى الشخصي. ويبدو أن فيلسوف اليوم قد يعود في النهاية إلى الرأي القديم الذي كان يقول إن الجمال موضوعي، أو على الأقل إن أحكام الجمال يمكن أن تكون عامة الصدق. ويظن « برت » أن عالم النفس لا بد صائر إلى هذا الرأي، فنحن نرى الجمال لأنه هناك ليُرَى، وليس الجمال شيئاً نخترعه أو نتصوره بأنفسنا. إنه شيء نحسه ونجده، إنه يقيم في الموضوع الجميل.

النقد والعملية الإبداعيّة(*)

علي سعد

من الناس من ينكر على النقد أن يكون فناً قائماً بذاته، فناً مستقلاً عن الفنون الاخرى التي يعالجها. فهو في نظر هذه الفئة ظل تابع للفن وطفيلي لا يعيش إلا على حساب الاعمال الفنية الاخرى.

وقد صدر مثل هذا الرأي عن اناس لا تنقصهم الفطنة ولا التمرس بمشاكل الناقد. ومن اصحاب هذا الرأي الشاعر ت.س. اليوت الذي مارس النقد الادبي والذي يعتبر زعيم اتجاه معين في النقد الحديث. وقد ورد على قلمه ما نصّه: « لا أظن ان متحدثاً واحدا عن النقد استطاع ان يدعي بان النقد فن غاية في نفسه »[1]. ولن يمنعنا ذيوع اسم اليوت عن مناقشة رأيه هذا. (وكثير من آراء اليوت في النقد والحياة والشعر، هي موضع نقاش حاد). ونرى من واجبنا ان نفصل في داخل القضية المطروحة بين مسألتين يمكن تلخيصها في هذين السؤالين:

(*) من مجلة (الآداب)، عدد كانون الثاني (يناير) ١٩٦١.

(١) من مقال لاليوت عن « مهمة النقد » في كتابه: **مقالات مختارة** Selected Essays، عام ١٩٢٣. انظر كتاب « النقد الأدبي » لستانلي هايمن، ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم، ص - ١٧.

١ – هل النقد فن مستقل قائم بذاته، ام هو لا يعدو ان يكون بناءً طفيلياً لا حياة له ولا وجود الا بقيامه على هامش الفنون الاخرى التي يُعنى بتوضيحها وتحليلها وتقييمها؟

٢ – وعلى اي الحالين، اكان النقد مستقلاً ام تابعاً للفنون الاخرى، هل يمكن اعتبار النقد عملاً ابداعياً بقدر ما تعتبر آثار الشعر او الموسيقى أو التصوير أو النحت أو العمار؟

ورغم اعتبارنا بأن المسألتين مترابطتان من بعض الوجوه فاننا سنعالجها كما لو كانتا منفصلتين وذلك تسهيلاً للبحث.

جواباً على السؤال الأول، يمكن ان يقال ان النقد تنتفي ضروراته وينتفي وجوده بانتفاء الفنون الأخرى. فإذا تصورنا مجتمعاً انسانياً خالياً من الشعر والموسيقى والتصوير والريازة وما اليها من الفنون، فأي مكان يبقى للنقد في مثل هذا المجتمع؟

حين توضع القضية في مثل هذا الاطار الافتراضي لا يبقى طبعاً من مجال للتردد في القول: لا وجود للنقد إلا بوجود الفنون الأخرى، إذ لا وجود لعمل إنساني الا بتوفر مادته، والمادة الرئيسية للنقد هي الأعمال الفنية التي يعنى بدرسها.

ولكن ما يصح على النقد من هذه الناحية، يصح على كثير من الفنون والعلوم التي كرس العرف والعادة استقلالها التام. اذ كيف يسعنا ان نتصور قيام العلوم الطبية على اختلاف فروعها واقسامها اذا انعدم وجود الجسم الانساني مثلاً. وهل كان لعلوم النبات والكيمياء والجيولوجيا والفلك ان تنمو وتزدهر وتقوم كعلوم مستقلة في عالم يخلو

من النباتات أو العناصر الكيماوية أو النجوم أو الطبقات الأرضية؟ وهل كان لفن التصوير والفن الموسيقي أن يعرفا هذا التنوع في الأساليب وفي صنع الابداع في التعبير الجمالي، لو لم يهتد الإنسان إلى المجموعة التي لا تحصى من الاصباغ والآلات الموسيقية الوترية والنفخية؟

ان ارتباط النقد بمظاهر الابداع الفني لا يختلف في نوعيته عن ارتباط فن الشعر باللغة الموضوعة ولا عن ارتباط فن الريازة بمواد البناء. إن ارتباط فن من الفنون بمادته لا ينفي استقلاله الذاتي وقيامه كوجه خاص من وجوه النشاط الفكري الإنساني.

لقد أصبح النقد، في العصر الحديث فناً معترفاً به له اصوله ومقاييسه ومدارسه وتقاليده الخاصة التي تبعده عن وضعه القديم حيث كان ملحقاً بالفنون الابداعية الاخرى. وأكبر دليل على استقلال النقد الحديث عن الفنون التي يتخذها مادة وغذاء انه، في حرصه على النفاذ الى صميم العمل الفني يضطر دائماً الى الخروج من دائرة هذه الفنون الى آفاق الفنون والعلوم الاخرى كالعلوم اللغوية والمنطق وعلم النفس وعلوم الانتروبولوجيا والآثار والميتولوجيا وعلوم الاجتماع والتاريخ واحياناً العلوم الرياضية والطبيعية ليستعير منها معارف ومعلومات ووسائل استقصاء تعينه على تحليل المادة الفنية وفهم طرق تكوينها ونموها بالشكل الدائم التجدد والتفرد الذي يهدف اليه النقد.

وبعد، فاننا نرى ان علاقة النقد بالفنون التي تعطيه مادته والفنون التي تعينه على فهم هذه المادة ليست أكثر من علاقة علم كعلم الحياة (البيولوجيا) مثلاً بعلوم مختلفة ترفده أو تتفرع منه كعلوم التشريح والفيزياء الكيماوية والكيمياء الحيوية والفسيولوجيا وعلم البيئة وعلم

الوراثة وغيرها من علوم، تتناول الكائن الحي وعناصره واطاره، كل من زاوية خاصة وبوسائل خاصة وتتلاقى جميعها على ابراز الحدث الطبيعي: الحياة، وعلى تفسير وحدانية الحياة ووحدتها.

أما الوجه الاخر للمسألة المتعلق بمعرفة ما اذا كان النقد عملاً ابداعياً فيتضح ضمناً من الجواب على السؤال الاول. فنحن حين نقر بأن النقد فن مستقل بذاته رغم اتصاله بالفنون الاخرى نصبح مضطرين للاعتراف بان الطريق مفتوح امام المشتغلين بهذا الفن لبلوغ اعلى درجات الاجادة ولتحقيق ما يمكن ان يوصف بالعمل المبدع الخلاق، الذي لا يتعذر على العقل الانساني بلوغه في أي مجال من المجالات.

ولكن يبدو ان الذين يتساءلون عن مدى الابداع في عمليات النقد لا يكتفون من كلمة «الابداع» بمعنى غاية الاجادة، اي انهم لا يرون فيها درجة عليا في حسن البحث وانما نوعاً خاصاً من العمل الفني. انهم يتساءلون عما اذا كان العمل النقدي يشارك الوان الفنون الاخرى السمات الاخرى التي تميزها عن غيرها من النشاطات الفكرية، والتي تبرر تسميتها بالفنون الابداعية أو الفنون الجميلة.

وليمكننا الخوض في هذه النقطة الاساسية لموضوعنا يصبح حتماً علينا أن نحدد معنى الابداع في الفنون. ونحن لن نعنى هنا طبعاً الا بالفنون الجميلة. وندرج تحت هذه العبارة حتى الشعر والنثر الذي يسمى النثر الفني. ذلك اننا نعتقد ان الابداع الفني هو القدرة الفائقة على التعبير عن الجمال وعلى نقل الاحساس به الى الآخرين، أكان هذا التعبير بالكلمة أو بالنغم أو باللون او بالخطوط أو بالاشكال.

فنحن نرى أن بنديتو كروتشه لم يكن بعيداً عن الحقيقة عندما قال: « **ان تقييم الشعر (والشعر في نظر كروتشه هو كل الفن) يرتكز على عنصر واحد، لا يتجزأ، هو عنصر الجمال** »[٢]. ولكننا لن نذهب في تحديدنا للفن الى الحدّ الذي يصل اليه كروتشه عندما يحاول ان يدمج علم الجمال مع فن الكلمة الجميلة مؤكداً « ان علم الفن وعلم التعبير الكلامي، ان علم الجمال وعلم اللغات ليسا علميْن متباينيْن. ان فلسفة التعبير الكلامي، وفلسفة الفن، هما شيء واحد »[٣].

ولكن **ما هو الجمال في الاثر الفني؟** وما هي المرتكزات التي تسمح لنا بالقول ان هذه القصيدة او هذه المسرحية او هذه المعزوفة جميلة، وان هذا التمثال وهذا النغم من الفن الغني بحيث يستطيعان ان يمنحانا انفعالات جمالية لا سبيل لردها؟

هذه القضية، قضية تحديد الجمال وتعريف الفن، قضية شغلت الإنسان منذ فجر المدنية. لقد احست الشعوب حتى في حالات حياتها الفطرية بالطابع الفذ الذي تتصف به عملية الخلق الفني عند الشعراء الموسيقيين مثلاً، ولما عجزت عن اعطاء تفسير واضح لهذه الظاهرة الانسانية اضفت عليها تفسيراً غيبياً. ففسرت القدرة على ابتداع الشعر والموسيقى الى اتصال الملهمين من الفنانين والشعراء بقوى وأرواح خيرة تلقنهم كلامهم السحري ونغمهم الملهم.

---

(٢) بنديتو كروتشه: « علم الجمال »، الترجمة الفرنسية، ص ١٣٧.

(٣) بندتو كرونشه: « في النثر » باربس، ١٩٣٧. من منتخبات مترجمة إلى الانجلبزية ومشورة في كتاب « النقد الأدبي » لألين وكلارك، ص ٦٢٨.

وهكذا فقد كان للاغريق القدماء اله يدعى الاله ابوللون هو اله الموسيقى والرقص والشعر والالهام يعنو لعزته وجلاله شاعرهم ونبيهم على السواء، اذ كان يكشف للنبي Oracle عن المغيبات ويجري على لسان الشاعر أغاني الحماسة. وكانت ربات الوحي Les Muses يحففن بالاله العظيم عازفات على الأوتار منشدات(٤).

وكذلك العرب، فقد كانوا يعتقدون ان لكل شاعر بل لكل معنى شيطاناً أورئياً او تابعاً من الجن يلقي الشعر على لسانه، وقد ذكروا اسماء الكثيرين من هذه التوابع والشياطين. وقد كانوا يعتقدون ان هؤلاء التوابع وغيرهم من ابناء الجن كانوا يجتمعون في موضع اسمه «عبقر». فقالوا عن الشاعر انه عبقري نسبة إلى ذلك الموضع. وقريب من ذلك ورود لفظة génie باللغات الغربية بمعنى العبقرية. وهي في اصلها اللاتيني تعني الشيطان المؤاتي والمفضل، كما عند العرب.

وقد اشترك قدماء العرب وقدماء الاغريق والرومان في القول بان الشاعر الملهم ينفذ إلى ما وراء العالم المادي الظاهر، الى عالم الغيب. وكان الشاعر يسمى باللاتينية بلفظ معناه النبي. ولقد عكس العرب القضية اذ وصفوا النبي محمداً بانه شاعر فأنكر الوحي انه شاعر (وما علمناه الشعر وما ينبغي له، ان هو الا ذكر وقرآن مبين). سموا الشاعر الملهم نبياً اعتقاداً انه ليس بشراً مثلهم، بل هو بشر وزيادة... وهذه الزيادة انما تأتيه من الشيطان العربي الذي يلقي الشعر على لسانه أو من «الموز» اليونانية التي توحيه أو من الاله الذي ينزل عليه الآيات تنزيلاً.

---

(٤) عمر الفاخوري: الباب المرصود، ص. ١٩٩.

وهذه الزيادة هي انه يرى ما لا يُرى ويسمع ما لا يُسمع، كما يقول ابو اسحق المتكلم [٥].

ولكن هذه التفسيرات الغيبية لم تمنع من قيام محاولات لتفسير العملية الجمالية في حدود النفس الانسانية. واقدم ما نعرفه من هذه التفسيرات المفهوم المثالي الذي اطلعه افلاطون عن الجمال.

وبالرغم من ان افلاطون ينفي الشعراء من جمهوريته ويستبعد الشعر القائم على المحاكاة لانه مجانب للحقيقة بسبب انه تقليد للعالم الدنيوي الذي لا يعدو ان يكون تقليداً للعالم المثالي، ومن جهة اخرى لان الشعر في نظر افلاطون ينبه العواطف ويثير الاهواء مما يضر بالمجتمع السليم، فانه كان اول من اطلق صورة الجمال الخالد المطلق. ولكنه كان يعتقد ان جمال الاشياء والكائنات يعود الى كونها انعكاساً للانماط المثلى للمثل العليا التي تقوم في العالم الأمثل، فللفن في نظر افلاطون هدف هو اعادة خلق الجمال الاسمى الذي نلمحه لمحاً.

أما ارسطو فيحاول ان ينزع عن مفهوم الجمال طابعه المثالي المتطرف وان يرى فيه طابعاً اكثر التصاقاً بالانسان، حين سعى لإعادة الاعتبار للشعراء الذين سماهم خالقين.. فخصص لدراسة الشعر كتاباً كاملاً (بويطيقا). وهو يعرف الشعر بانه محاكاة للطبيعة. وهو لا يعتبر ان المحاكاة شر في ذاتها لانها تدخل في طبيعة الانسان. وهو يعتقد ان الشعر يصرف العواطف أي يجد متنفساً لها ومخرجاً. وهذا ما سماه التطهير. فإلى جانب عامل الفكر المجرد، يعتمد أرسطو اذن على عنصر

(٥) عمر الفاخوري: الباب المرصود، ص ١٠٥.

المحتوى العاطفي في تحديد الجمال وكذلك على العنصر الشكلي أو البناء اللفظي الذي يخصص لدرس قواعده وأصوله الفصول الطوال.

وقد تأثر النقاد العرب بالنظرة الارسطوطاليسية للشعر وخاصة فيما يتعلق بالأهمية التي يعلقها على العنصر الشكلي. وفي كتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر أمثلة كثيرة على التقاء المدرسة البلاغية العربية مع بعض أفكار المعلم اليوناني، فقدامة وكل الذين تبعوه من دارسي الشعر لم يروا في المعنى، أو ما يسمى اليوم المحتوى الا الناحية التقنية من الصناعة الشعرية.

ولكن المفهوم الافلاطوني للجمال قد أحدث ترجيعات عميقة في المدرسة الفلسفية الالمانية التي ازدهرت في أواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر. فبعد ان يؤكد الفيلسوف «كانت» ان مجال الجمال هو ذاتي يعلن ان وجود الجمال هو نعمة تهبها الطبيعة للإنسان ككائن مفكر، وككائن له شعور على السواء. وفي المفهوم الجمالي عند «كانت» يشكل الجمال لهبا ينصهر فيه العام والخاص، الغاية والواسطة، المدرك والموضوع.

وجاء شيلنج يعترف بوجود الحدس الجمالي ويؤكد ان العمل الفني يمثل اللامحدود بصورة محدودة، وان في معنى الجمال تتحقق الوحدة بين الذات والموضوع. ويعود شيلنج إلى مفهوم الانماط المثلى، الافكار العليا التي نراها عند افلاطون. ومن هذه الافكار المثلى الجمال، وهو التعبير الخارجي للكمال المطلق. الجمال الذي هو الحقيقة، الكونية غير المحدودة، الابدية المتصلة بالله. الجمال هو البداية والجوهر لكل الأشياء. والذي يسمح للإنسان المتناهي وغير الكامل ان يرتفع الى رؤية فكرة الجمال،

هو الاتحاد بين الحدس والفكر، بين المدرك والحدس، اي اتحاد اللامتناهي بالمتناهي. وفي نظر شيلنج، الفن والفلسفة يجسدان النمط الاعلى أو الفكرة فتجسد الفلسفة فكرة الحقيقة والفن يجسد فكرة الجمال.

اما **هيجل** فيتحدث في كتابه « **علم الجمال** » عن الجمال الفني الذي يعتبره الشكل الوحيد للجمال (الجمال الفني يولد وينبعث من الفكر). وفي نظر هيجل: جمال الفن ليس لعباً ولا نشاطاً عملياً، ولكنه نشاط جدي وحر. ومهمته ان يعبر عن الالهي او حقائق الفكر وان يجعلها قابلة للفهم والادراك. ويشترك في هذه المهمة مع الفلسفة والدين ولكنه يتميز عن هذين النشاطين بأنه يعبر عن « العلي » بصورة محسوسة ويقربه من الحواس والاحاسيس. وينتج الفكر الاثار الجَميلة التي تقوم كوسائط اولى وكأدوات توفيق بين الخارج المحسوس والفكر، بين الطبيعة، او الواقع المتناهي والحرية اللامتناهية في الفكر العاقل. والجمال في الفن اذن وسط أو جسر بين الاحساس والفكر. هو تأليف بين المحتوى والشكل. وهو يجمع بين متناقضين: التعميم الغيبي والتفرد الواقعي.

ويعتقد هيجل ان العناصر المحسوسة للجمال الفني « والتي يوصل اليها بواسطة حاستي البصر والسمع » ليست اساسية في تكوينه، فهي في الواقع، لا تشكل فيه غير السطح الظاهر. فالاثر الفني يقع في منتصف الطريق، « في الوسط » بين المحسوس المباشر والفكر المثالي، هو ليس فكراً خالصاً، ولكنه لم يعد وجوداً مادياً. ويلخص هيجل مفهومه هذا بالعبارة التالية: « الفن يفكر المحسوس ويحسس الفكر »

L'art spiritualise le sensible et sensibilise l'esprit.

والخلاصة، ان كل الميتافيزيائيين الذين عالجوا قضية الجمال قد صاروا الى اعتبار مجال الجمال كدائرة وسطى، كأداة توفيق، كعملية تناسق. فالذي شغل ذهن هؤلاء المفكرين ومن جاء بعدهم ممن حاولوا فهم الكون والانسان هو، وجود التضادات والتناقضات التي تتصادم في داخلها: تضاد بين الفكر والطبيعة، تضاد في داخل الطبيعة بين الضرورة والحرية التي تتحرك كلما استيقظت الحياة وكلما تجسدت هذه الحياة في كائنات تتمتع بالتفكير. وتضاد، عند هؤلاء الاحياء المفكرين، بين الادراك الحسي والادراك الذهني، بين الرغبة العمياء والعقل الواعي. والتضادات، في مفاهيم هؤلاء الفلاسفة، ضرورية ففيها تختمر الحياة التي هي في جوهرها نضال. ولكن ضرورية ايضاً هي محاولات التوفيق. وقد اختار المفكرون الذين ذكرنا الدور النبيل في تحقيق هذه النزعة التوفيقية الى الجمال. فاعتقدوا ان من الضروري ان تكون هناك دائرة تحل في داخلها هذه التناقضات الكونية والنفسية، اذ يقتضي في بعض الاحيان ان يكون الانسان في آن واحد حراً وخاضعاً لحتمية، ذا احساس وذا ادراك، مادة وفكراً. هذه الدائرة هي دائرة الجمال. والنشاط الذي يوفق بين الطبيعة والفكر بين اللاوعي والوعي، بين زخم الاندفاع والتفكير المتعقل هو ابداع الفنان العبقري، وفي درجة ادنى، التأمل اللانفعي.

هذه هي نظرية هيجل وكانت وشيلر وشيلنج وهي ترتبط بنظرة افلاطون عبر افكار سبينوزا وافلوطين التي تلتقي بدورها مع افكار الفلاسفة المسلمين وخاصة ابن سينا.

ولكن هذه الافكار الفلسفية تكتفي بالبحث بصورة غيبية تجريدية

عن مكان الجمال من ذهن الفنان ومن الطبيعة. ولكنها لا تعنينا كثيراً في فهم اسرار الجمال الكامن في الاثر الفني، في نطاق الحياة الواقعية، وفي علاقة الفنان المتشابكة مع الفئات الاجتماعية المتعددة. وقد عني كثير من الباحثين اللاحقين بتوضيح معاني الجمال في مختلف الفنون الابداعية منطلقين من زوايا عديدة، فقامت مدارس نقدية عديدة لتوضح ولتدعم المفاهيم التي كانت تحملها المدارس الادبية والفنية المتعاقبة.

وسنكتفي، لضيق المقام هنا، بلمحة عن آراء بعض مفكرين من عصرنا، عرضوا من زوايا مختلفة لقضية الجمال في مجملها وسعوا لتفسير عمليات الخلق الفني وأسباب الفعالية للأثر الفني.

ويعتقد **برغسون**[٦] ان بين الطبيعة ونفوسنا، وبين الطبيعة وذاتنا، ينسدل حجاب: حجاب كثيف بالنسبة للمجموعة العادية من الناس ولكنه حجاب رقيق وشفاف بالنسبة للفنان والشاعر. وعندما ننظر او نستمع إلى الاشياء فما نراه وما نسمعه منها هو فقط مختارات تقتطعها حواسنا لتستخدمها كأضواء في سلوكنا. فحواسنا ووعينا لا تُعطينا الا تبسيطاً عملياً للواقع. وفردية الاشياء والكائنات تغرب عنا باستثناء الحالات التي يكون من مصلحتنا مادياً ان نميز هذه الفردية. فنحن لا نرى الأشياء بذاتها. وفي اكثر الحالات، نحن نقصر انفسنا على قراءة العناوين التي نلصقها عليها. والكلمات تدل في اكثريتها الساحقة على الانواع. فالكلمة لا تلحظ من الشيء الا وظيفته الاكثر عادية. وهي تتدخل بينه وانفسنا وتود ان تخفي مشكلة عن اعيننا. وحتى الحالات

---

(٦) هنري برغسون: **الضحك**. باريس، مكتبة الفلسفة المعاصرة.

الداخلية، تحجبها الكلمات عنا، ذواتها وحياتها الفريدة، وجو
فنحن لا ندرك شيئاً من المظهر الخارجي لحالتنا النفسية، نحن نعي
الجانب اللاشخصي من عواطفنا، هذا الجانب الشائع الذي رسخه
بصورة دائمة، كما يبدو دائماً، في الظروف ذاتها بالنسبة لجميع ا
وهكذا يغرب علينا عادة الحس بالفردي والفردية. فنحن ننتة
التعميات والرموز التي يقيمها الكلام بديلاً عن الاشياء والعواط

ومن حين لآخر تنصّب الطبيعة نفوساً تعرف كيف تكون
انفصالا عن الحياة، انفصالاً طبيعياً يتجلى في الصورة البكر
والسماع والتفكير. تلك هي نفوس الفنانين. **وعادة يتوجه كل فنا**
الفن عبر واحد فقط من حواسه. وللفنان استعداد خاص لا ن
اللون للون والشكل للشكل، اي لان يعي الشيء لذاته. فحياة ا
الداخلية هي التي تتبدى للفن عبر اشكالها والوانها. وشيئاً فشي
يدرس هذه الحياة في ادراكنا. هو يلهينا عن سلفية الشكل واللو
تقف حاجزاً بيننا والواقع. وتحت آلاف الرموز الخارجية والظاه
الانفعال، وخلف الفكرة الشائعة والتعبير التقليدي الذي يظهر
نفسية فردية، يستطيع (فنانون) آخرون ان يبلغوا الانفعال ا
والصفة الفريدة في جوهرها المحتوم. وليحملونا على ان نقوم با
نفسه هم يجبروننا على أن نرى بأنفسنا شيئاً من الذي رأوه
فيحدثوننا او يوحون الينا بأشياء لم يكن الكلام المألوف معداً لا ر
عنها. ويذهب (فنانون) آخرون أبعد فأبعد. فهم يدفعوننا لتحريك
خفية كانت تنتظر من يثيرها في اعماق كياننا. وهكذا لا مهمة
أكان تصويراً او نحتاً، شعراً او موسيقى، الا ان يطرد الرموز ا

والتعميات المتواضع عليها والمسلم بها، اجتاعياً، وكل شيء يطرد الواقع عنا. فالفن يضعنا وجهاً لوجه مع الواقع. الفن هو فقط رؤية أكثر مباشرة للواقع. ولكن هذا الصفاء في الادراك ادار الظهر للموضعات النفعية؛ انه يتضمن «لانفعية» عفوية ومركزية في الاحساس والوعي، و «لا مادية» معينة في الحياة، وهذا ما سمي دائماً مثالية. وبرغسون يرى ان التضاد بين الواقعية والمثالية في الفن يقوم على سوء تفاهم. ففي نظره تقوم الواقعية في حقل العمل، بينما تقوم المثالية في الروح. فعبر الحياة المثالية فقط نستطيع ان نختصر الاتصال مع الواقع.

هذه النظرة البرغسونية للفن تعود في بعض جوانبها إلى النظرة البدائية للشعر والالهام حينما كانت الشعوب، في فجر مدنيتها، تعتبر الشاعر او الفنان وسيطاً بين البشر وقوى غيبية، آلهة او شياطين تلقي على لسانه الشعر او الموسيقى او الغناء. ولكن برغسون استبدل الآلهة أو الشياطين أو (الموز) بالطبيعة التي جعلها تصطفي الفنان كانسان فريد مختار لتزوده بقوى خارقة في رؤية الأشياء وفي نقل الرؤية للناس. وبرغسون يضفي على الطبيعة نوعاً من القوة الواعية. ونظرته هذه تنحدر من اتجاهه الفلسفي العام المرتكز على الغائية التي تحاول تفسير حركة التطور في الطبيعة والحياة بوجود قوة منظمة مدركة تنبثق من الطبيعة وتشرف على دفع الكائنات في سيرها الطويل نحو اشكال اكثر كمالاً وتعقيداً ووعياً وفردية وخروجاً من المادية والسكون والتماثل. هذه الحركة هي التي يسميها الفيلسوف الفرنسي «الزخم الحي» والذي يعتبره المحرك الاول للتطور الخلاق.

ورغم ما تزخر به هذه النظرية من براعة ودينامية مشوقة، فاننا

نعتقد انها لا تصمد امام الفحص العلمي الذي ينكر عليها غائيتها الشديدة ومحاولتها لحصر الموهبة الخلاقة عند الفنان فيما ترفده به الطبيعة والغريزة (تحت اسم الزخم الحي) صارفة النظر عن اثر العوامل الاجتماعية في تكوين الحس الجمالي والموهبة الابداعية.

ولكن هذا التحفظ لا يمنع من الاعتراف بالمكسب الجديد الذي جاء على حد النظرة البرغسونية في تركيزها الاهتمام على طابع التفرد والمعاني البكر التي تعطيها اللغة الفنية للاشياء بعكس اللغة المألوفة التي لا تعطي فنها الا صوراً جزئية مبتورة مبتذلة، الا رموزاً عامة ومشتركة بين الناس.

وقريب من هذه النظرة بل وتتحدر منها افكار الاديب الفرنسي تييري مولينيه Thierry Maulinier عندما يفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية فيقول(٧):

«بما ان وظيفة الشعر ان يوحي بوسائله الخاصة النصيب الفريد في كل شيء مسمى، تبدو الاعمال الشعرية بمثابة الوسيلة الأكثر فعالية بمتناولنا لاكتشاف ما يستعصى على الكلام الصريح، من العالم. وباضافتها على كل مفرد، في الكلام المألوف، ما ليس يقوله، تقوي هذه الأعمال الشعرية، ان لم يكن قدرتنا على العالم، فعلى الأقل احساسنا به. ومن الاخطاء الشائعة التناقض الذي يفرضه الناس بين (الشعر) و (الواقع). فالكلام يخبىء الواقع تحت قشرته الشفافة، باستعماله المألوف. اما الشعر فيعيد للكلام عمقه ويسمح لنا بأن نبصر وراءه الحقائق

(٧) تييري مولينيه: مدخل إلى الشعر الفرنسي، دار جاليار، ١٩٣٩.

الواقعية التي لم نكن لنقيسها عادة الا في مخططها النفعي. وبذلك يملك الشعر سلطاناً لا يحد على الكون وسلطاناً اكبر على الواقع. وبذلك يملك ايضاً، ككل عملية خلاقة، صفة عقلانية عالية. فما يعزى الى الشعر من (لا عقلانية) ومن (لا واقعية) ليس الا من باب الهراء. بل على العكس يمكن تحديد الشعر على انه عقل اعلى؛ وان قيمته الفريدة، كأداة للمعرفة، تتأتى مما يخلق، في نطاق مقاييس خاصة للاشياء يجهلها العقل المنطقي. ان العملية الشعرية ترفض هذه الفوضى في العقل البشري التي تحسب انها تمتلك لب الاشياء. انها تجرف المبدع الخالق الى هذه الحواشي من الكون التي يتركها الكلام المألوف عذراء؛ الشعر يستخرج لنا من عالم ابدي البكارة مباهج دائمة التجدد. انه يعطينا اذن الشكل الاعلى للمعرفة».

ويلتقي هنا تييري مولينيه مع فاليري عندما يقول: «الشعر هو كلام في حالة التولد». فالشاعر في نظرهما يسمي الاشياء والمخلوقات بما يشبه جلال المعمودية. ويبدو، لهما، انه لا يكتفي بتسميتها وانما ايضاً بخلقها، عندما يسميها. فكأنه يقول للأشياء عندما يذكر البحر او المرأة أو الشجرة: «كن بحراً! أو كوني امرأة! أو كوني شجرة!». وهكذا يستعيد الكلام وظيفته شبه الالهية كعمل لتعميد الاشياء. ان الشاعر يبدو كأنه يدعو العالم ان يولد من جديد.

هذه النظرة تعيد الى الاذهان الكلمات الملتهبة التي كان يصف بها الشاعر شيلي(٨) العالم السحري الذي تكشفه العملية الشعرية مصدقاً على

---

(٨) شيلي Shelley دفاع عن الشعر. (كُتب سنة ١٩٢١). انظر مقاطع منه في كتاب ألين وكلارك: «النقد الأدبي»، ص. ٣١٤.

قول تاسو: « **ليس من يستحق اسم الخالق، غير الله والشاعر** ».

ونرى ان هؤلاء المفكرين الذين يمثلون المدرسة الرومنطيقية (شيلي) او الامتداد للمدرسة الرمزية (فاليري ومولينيه) لا يبعدون كثيراً، عن الالتقاء، في بعض الوجوه، مع المدرسة الواقعية التي لم تكن تتردد عن التصريح على لسان رائدها كارل ماركس: « الفن هو، بمعنى في المعاني، أسمى درجة من درجات الفرح يمكن ان يهبه الانسان لنفسه. والفن يعبر في درجته السامية عن خلق الانسان ذاته بذاته »[٩].

وهل يعدو هنري لوفيفر، احد المخططين النظريين لهذه المدرسة، روح آراء مولينيه وفاليري عندما يقول منطلقاً من فكرة ماركس: « الفن فرح (يعني اكثر من متعة وأكثر من اهتمام ذهني) انه خلاص. وما يزال يخلص الكائنات البشرية من حدودها. لقد عرض وما يزال يعرض اسمى صور الإنسان: النماذج، القدوات »[١٠].

وكذلك يقترب الماركسي بليخانوف من كل المفكرين الالمان والفرنسيين الذين عالجوا قضية الفن والجمال حين يقول: « على الفنان ان يضع في صورة فردية الشيء العام الذي يشكل الاساس لاثره »[١١]. ومثله ايضاً، من هذه الناحية، هنري لوفيفر عندما يعرف الفنان بقوله: « الفنان، الخالق في الفن، هو كائن انساني يحس باستعداد وبحاجة اساسية ملحة لنشر ما انطوى من ذاته وتحقيق هذه الذات في شيء محسوس في

---

(٩) وردت في كتاب: « علم الجمال » لهنري لوفيفر. ترجمة محمد عيتاني، ص ٤٩٠.

(١٠) من كتاب: علم الجمال، ص ٤٧٠.

(١١) بليخانوف: الفن والحياة الاجتماعية. النص الفرنسي ص ٢١٦.

موضوع (والفنان يختلف في هذا الأمر عن العالم والفيلسوف وعن رجل النضال والعمل). والأمر هنا يتعلق بالفنان لا بالفن اطلاقاً. وهذا التعريف يشير بشيء من الالحاح الى وجه من وجوه الفنان: الى الدعامة التي لفرديته الشخصية في النمو العام للمجتمع والحضارة »[١٢].

وهكذا يتفق جميع الذين عالجوا الموضوع الجمالي في الفن، على مختلف ميولهم واتجاهاتهم على اعتبار النزعة لطبع الاشياء، موضوع اهتمام الفنان، بالطابع الفردي كعنصر اساسي من عناصر الابداع الفني. فردية العمل الفني هي في صلب العملية الفنية، وهي المرتكز للتفرد وللاصالة والطابع الفريد.

هذا مع ضرورة الاشارة الى ان انصار مدرسة الواقعية الاجتماعية وعلى رأسهم الماركسيون، يصرون على أهمية العنصر الفردي في الخلق الفني لينتهوا الى ضرورة العناية بدرس الظروف الاجتماعية والتاريخية المكونة لشخص الفنان وللمادة الفنية التي يعالجها، وخاصة اثر العلاقات الانتاجية السائدة في مجتمع ما، في عصر ما، في تكوين الانتاج الفني، وحتمية تعبير الآثار الفنية وغيرها من الأبنية الفوقية للظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تقوم في اساسها كبناء سفلي.

والآن بعد هذه الجولة الواسعة في مختلف المفاهيم الفكرية للجمال وللعملية الابداعية، اصبح لزاماً علينا ان نتساءل: **ما علاقة النقد الفني بهذا العالم الخاص الذي اجمع الفلاسفة والمفكرون على افراده للنتاج الشعري والموسيقى والفنون الاخرى؟ هل بالإمكان ادخال النقد في**

---

(١٢) هنري لوفيفر: علم الجمال، ص ٤٦.

نطاق هذا العالم؟ او بالأقل، هل في وسعنا أن نؤكد ان العمل النقدي يحمل الملامح والسمات التي اضفاها المفكرون الذين ذكرنا على الأعمال الابداعية التي ادخلوها في مجال الفنون الجميلة؟

لقد قلنا في مستهل بحثنا ان النقد فن مستقل عن الفنون الابداعية التي نعالجها. وقد كان من البدهي ان يستتبع هذا التأكيد ان ننفي فوراً البحث بعلاقة النقد بالعملية الابداعية المميزة للفنون الجميلة. فاستقلال النقد كان من شأنه ان يحمل على الاقرار بأن له اصولاً مختلفة واساليب وفعاليات ونواميس من طبيعة تختلف عن نواميس منشأ الأثر الفني وفعاليته.

هذا صحيح لأول وهلة، فان نظرة عاجلة على أكثر الاثار النقدية المعروفة تحمل على الاعتقاد بان النقد يدخل في نطاق الابحاث العلمية اكثر مما يدخل في دائرة الخلق الفني. فالنقد يشارك الابحاث العلمية خاصة الاعتماد على التسلسل المنطقي. وهو يرتكز على المعرفة الواعية لأنه في طبيعته وفي غاياته محاولة لالقاء الضوء على الأعمال الفنية ولتنمية الوعي بمصادر الجمال فيها. وان تركيز المدرسة الحديثة في النقد، وخاصة في بريطانيا والولايات المتحدة، على اعتماد المعطيات التي تقدمها العلوم المختلفة، تزيد في اضفاء الطابع العلمي على الابحاث النقدية التي أصبح البعض يعتقد قسماً منها ملحقاً ببعض العلوم وخاصة علم النفس والتحليل النفسي.

يقول بيوس سرفيوس: «ان لغة العلوم هي مجموع العبارات التي يوجد لكل منها بديل أو عبارة معادلة»[١٣]. وهو يعني بذلك ان

(١٣) بيوس سرفيوس Pius Servius: لغة العلوم. ١٩٣١، ص ٣٩.

العبارات والجمل التي تستخدم لطرح مسألة حسابية أو لتوضيح اختبار كيماوي أو فيزيائي مثلاً تتصف باحتفاظها بالمعنى ذاته بالنسبة لجميع القراء أو السامعين. ومن جهة اخرى بالامكان استبدال المفردات بمفردات أخرى في داخل الجملة ذاتها دون ان يتغير المعنى المقصود. وكذلك بالامكان، في اللغة العلمية استبدال الجمل باخرى لاعطاء المعنى نفسه. وبكلمة: ان للمفردات قوة ابرائية مطلقة في اللغة العلمية، أي انها مقبولة في التعامل من قبل جميع الناس.

وتنطبق هذه الصفات على لغة البحث النقدي، باستثناء بعض الكتابات النقدية التي يمكن ان تدخل في فئة النثر الفني. ففي لغة النقد، كما في كل لغة علمية، تحمل المفردات الواحدة المعاني نفسها بالنسبة لجميع القراء، انها تحمل المعاني «الاستعمالية»، كما يقول فاليري أي المعاني التي يكرسها الاستعمال. وكذلك من الممكن تلخيص بحث نقدي ونقل محتواه الى القراء بصورة تقريبية أو مختصرة. ويمكن ترجمة الاثر النقدي من لغة إلى أخرى دون أن تفقد اكثر قيمتها.

أما الاثر الفني فيستعصي على جميع هذه المحاولات. فان قيمة هذا الاثر رهن بطابع الكلية والوجدانية والتفرد الذي يحمله، بحيث لا يمكن ان ينظر اليه الا كاملاً وكما ورد في ريشة مبدعه أو بازميله. وكل محاولة لابدال جزء منه باجزاء يعتقد انها معادلة، وكل محاولة لنقل محتواه بتعابير اخرى او بأشكال وصور مختلفة تقضي عليه وتفقده المبرر الأول لوجوده ولقيمته: الأصالة. والأصالة تعني انبثاق الأثر الفني من ذات الفنان بصورة مباشرة وظهوره تعبيراً مباشراً عن العواطف والاندفاعات الملتحمة والملتصقة التصاقاً حمياً بشخصيته الفردية ولهذا

فان من المتعذر تلخيص العمل الفني او نقله إلى لغة اخرى. ان كل ما ينقل هو محتواه، والمحتوى ليس الا أحد عناصر الأثر الفني ولكن من المستحيل نقله بكليته وميسمه المتفرد الأصيل.

ومع ذلك، مع كل هذه السمات التي تقرب النقد من البحث العلمي، فاننا لا نميل الى استبعاد العمل النقدي استبعاداً كاملاً عن دائرة الانتاج الابداعي.

مقاييس النقد(*)

محمد مندور

لقد حاولنا في (بحث سابق) أن نفصل عن النقد ما ليس منه، فميّزنا بينه وبين تاريخ الأدب، ثم قلنا إن العلوم اللغوية المختلفة عند نشأتها كانت تُستخدم كأدوات للنقد. وقد أشرنا إلى نشأة كل علم. فالفصاحة، رأينا عبد القاهر الجرجاني ينسب الكلام عنها إلى الجاحظ، مما نستطيع أن نستنتج معه أن أبا عمرو هو واضع أسسها في (البيان والتبيين). والبديع، شرحنا كيف أن معناه كان في الأصل «الجديد» وأنهم سموا بذلك مذهب أبي تمام، حتى إذا كتب ابن المعتز كتابه (البديع) ووضّح خصائص ذلك المذهب، لم تلبث الخصائص أن أصبحت فصولاً في علم اسمه «البديع». وقد تغير معنى اللفظ فأفاد علماً بعينه. وجاء عبد القاهر فميّز في (أسرار البلاغة) بين التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز اللغوي والعقلي من جهة، وبين المحسنات البديعية من جهة أخرى. وقد رأى في الأولى وسائل (لبيان) ما نريد العبارة عنه، وإذا به يمهد

(*) من كتاب «النقد المنهجي عند العرب»، للدكتور محمد مندور. مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٣٢٣ - ٣٣٦.

السبيل لتخصص لفظة (البيان) بعلم بذاته. وفي (**دلائل الإعجاز**) حمل على الألفاظ ورأى الإعجاز في طرق النظم التي نُعبّر بها عن (المعاني) المختلفة. وإذا بتلك الطرق تكون هي الأخرى (علم المعاني) الذي جعله صاحب (**الدلائل**) جزءاً من النحو حتى فصل فيما بعد. وتعدّدت الآراء والانتقادات في مطابقة الكلام لمقتضى الحال في الشعر وغير الشعر، وإذا بهم يخصصون لفظة «البلاغة» بهذا المعنى.

هذه إشارات تعيننا على فهم الطريقة التي نشأت بها تلك العلوم المختلفة، نشير إليها عرضاً لأن تكوينها النهائي والفصل بينها وتحديدها على نحوٍ دقيقٍ لم يتم إلا في العصور المتأخرة. وهذا ليس مجالنا، لا من حيث التاريخ ولا من حيث طبيعة تلك العلوم. والذي يعنينا إنما هو النقد.

ونحن، إذ نريد الكلام على مقاييس النقد، لا بدّ من أن نُميّز بين عدة أشياء: فهناك ما نستطيع أن نسميه **بالنقد القيمي**. وهناك ما يمكن أن نطلق عليه **النقد الوصفي**. وذلك لأننا قد ننقد قصيدة أو قصة لنحكم على جودتها أو رداءتها، فيكون نقدنا نقداً قيمياً. وقد ننقدها لندلّ على خصائصها دون أن نحكم عليها، فيكون ذلك نقداً وصفياً. وإنه وإن يكن هذان النوعان قد ظهرا دائماً متلازمين، حتى لنحسّ بذلك في الجمل التي سارت في تاريخ الأدب العربي كقولهم: (**أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وزهير إذا رغب**)... وأمثال ذلك. إلاّ أنه مما لا شك فيه أن إحدى النزعتين كانت تغلب الأخرى دائماً. ومن البيّن أن فكرة المفاضلة بين الشعراء، بل وبين الأبيات، هي التي سادت عند العرب منذ أقدم الأزمنة.

عن هذه التفرقة تنتج نتيجة هامة هي أن النقد الوصفي لا يستخدم مقاييس وإنما يستخدم مناهج. ومردّ تلك المناهج هو المقارنة. فأنت تعرف أن ذكر الطيف في مطالع القصائد، مثلاً، من خصائص البحتري بمقارنة مطالعه بمطالع غيره. وعندما تراه قد انفرد بذلك، تحكم بأن هذه خاصيّة يتميّز بها. وأما النقد القيمي فهو الذي يصطنع المقاييس، وذلك طبعاً عندما يكون نقداً معلّلاً. ولقد سبق لنا أن قلنا إن النقد العربي في أول نشأته كان نقد خواطر يقوم على الذوق أو الهوى دون احتياط أو استقصاء أو تفصيل في التعليل. ومع ذلك نستطيع من الناحية الفنية أن نطمئن إلى ما أجمله عبد العزيز الجرجاني عن مقاييسهم الأولى عندما قال في (الوساطة): «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السبق لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت أمثاله وشوارد أبياته. ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض». ومن هذا النص نستطيع أن نحكم على الأقل بأن مقاييس القدماء لم تكن شكلية، ولا كانت أوجه البديع قد أفسدتها.

ونحن كما نميز بين النقد القيمي والنقد الوصفي، كذلك نحرص على أن نذكر أن النظريات العامة في النقد غير النقد الموضعي. ولقد سبق أن درسنا نظريات ابن سلام التي اتخذها فيصلا في تقسيم الشعراء إلى طبقات، كما درسنا نظريات ابن قتيبة في اللفظ والمعنى والطبع والصنعة، ووفّينا الكلام في ذلك حقه بحيث لا نرى داعياً إلى إعادة القول فيه. وأما النقد الموضعي فهو، كما قلنا، ذلك الذي يرى المشاكل

عند كل بيت يعرض، ثم يحل تلك المشاكل وفقاً لطبيعتها. وهذا هو ما فعله الآمدي دائماً مع عبد العزيز الجرجاني في الجزء الأخير من كتابه.

ومقاييس النقد التي نريد أن نوضّحها هنا هي تلك التي استُخدمت في النقد الموضعي. وهذه لا يتحدث عنها النقاد حديثاً نظرياً ولا يوضّحونها، وإنما يصطنعونها، لأن المشكلة التي تعرض هي التي تمليها. وفي الحق ان كل تلك المقاييس إنما تأتي لتعليل ذوق الناقد، وفي خدمة ذلك الذوق الذي هو - أردنا أم لم نُرد - المصدر النهائي لكل أحكامنا الأدبية. وهذه الحقيقة تمنعنا من أن ندخل في النقد بمعناه الصحيح كتباً ككتاب «**قواعد الشعر**» لعلي بن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، المتوفى سنة ٢٩١ هـ، وهو ذلك الكتاب الصغير (٢٨ صفحة) الذي رواه أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني ونشر في «**أعمال مؤتمر المستشرقين**» الذي انعقد في استوكهلم سنة ١٨٨٩ م، عن النسخة الخطية الوحيدة التي وُجدت بالفاتيكان. وذلك لأن الناظر في هذا الكتاب لا يجد إلا تقاسيم وتعاريف، كتلك التي عهدها النحويون أمثال ثعلب. وأما الذوق الذي ينقد ويلتمس التعليل لما ينقده فذلك ما لا وجود له في الكتاب. وإليك الدليل: يبدأ الكتاب بقوله: قواعد الشعر أربع: أمر ونهي وخبر واستخبار. فأما الأول فكقول الحطيئة:

أقلّوا عليهم لا أبا لأبيكم ... من اللّوم أو سدّوا المكان الذي سدّوا
أولئك قوم إن بَنَوا أحسنوا البنا ... وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدّوا

والنهي كقول ليلى الأخيلية:

لا تقْربنّ الدّهرَ آلَ مُطرِّفٍ ... لا ظالماً أبداً ولا مظلوما
قومٌ رباطُ الخيل وسْطَ بيوتهم ... وأَسِنَّةٌ زُرْقٌ يُخَلْنَ نجوما

والخبر كقول القطامي:

ثقلننــا بحديــث ليس يعلمــه من يتّقــين ولا مكنونـه بـادي
فهنّ ينبـذن مِنْ قولٍ يصبْن بــه مواضع الماء من ذي الغلة الصادي

والاستخبار كقول قيس بن الخطيم:

أنّى سَرَبْتِ وكنتِ غيرَ سروب وتَقَرُّب الأحـلام غـيرُ قريـب
ما تمنعي يقظاً فقد توتينه في النوم غـــير مصرّد محسوب

ثم يقول: « وتتفرع هذه الأصول إلى مدح وهجاء ومراث واعتذار وتشبيب وتشبيه واقتصاص أخبار ». ويأخذ في إيراد أمثلة لكل غرض من هذه الأغراض. ونحن لا ندري كيف اتخذ هذا النحوي من « الأمر والنهي والخبر والاستخبار » قواعد للشعر، ولا كيف تتفرع « هذه الأصول » إلى الأغراض التي أوردها. وبعد أن يتكلم عن عيوب القافية في قسم مضطرب منقطع من المخطوط يقسم الشعر إلى خمسة أقسام:

١ - **المعدل من أبيات الشعر**. وهو ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه. وهو أقرب الأشعار من البلاغة، وأحمدها عند أهل الرواية، وأشبهها بالأمثال السائرة، كقول زهير:

ومن يغترب يحسب عدواً صديقه ومن لا يُكرِّم نفسه لا يُكرَّم

٢ - **الأبيات الغرّ، واحدها أغرّ**. وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه، وكان لوطرح آخره لأغنى أوله بوضوح دلالته، وإنما ألفنا هذه الأبيات مصلّية، وجعلناها بالسوابق لاحقة، لملاءمتها إياها وممازجتها لها في أوائلها وإن افترق أواخرها، كقول الخنساء:

وإن صخراً لتـأتمُّ الهداةُ به كأنّــه عـلم في رأسه نـار

٣ - **الأبيات المحجلة**. وهي ما نتج قافية البيت عن عروضه وأبان عجزه بغية قائله، وكان كتحجيل الخيل والنور يعقب الليل. وإنما رتبنا هذه في الطبقة الثالثة وجعلناها للمصلّية تاليةً لشبهها بها ومقاربتها لها وانتظامها، كقول امرئ القيس:

من ذكر ليلى وأين ليلى ... وخيرُ ما رمْتَ لا ينال

٤ - **الأبيات الموضّحة**. وهي ما استقلت أجزاؤها وتعاضدت فصولها وكثرت فقرها واعتدلت فصولها، فهي كالخيل الموضحة والفصوص المجزعة والبرود المحبرة، كقول امرئ القيس:

مكرٍّ مفرٍّ مُقْبلٍ مُدْبرٍ معاً ... كجلمود صخرٍ حطّه السيلُ من عَل

٥ - **الأبيات المرجّلة**. وهي التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدها من عمود البلاغة وأذمها عند أهل الرواية، إذ كان فهم الابتداء مقروناً بآخره وصدره منوطاً بعجزه، فلو طرحت قافية البيت وجبت استحالته ونسب إلى التخليط قائله، كقول جرير:

لو كنت أعلم أن آخر عهدكم ... يوم الرحيل فعلتُ ما لم أفعل

وقول الخنساء ترثي صخراً:

يهين النفوس وهون النفو ... س يوم الكريهة أبقى لها

وهذا التقسيم ليس تقسيم ناقد بل تقسيم نحوي أساسه تمام المعنى. فأجود الشعر عنده وخير أقسامه هو ما أفاد كلُّ شطرٍ منه معنىً تاماً. ويليه ذلك النوع الذي معناه بتمام الشطر الأول. والثالث ما يُنبىء صدرُه عن عجزه، وهذا النوع سبق أن رأينا ابن قتيبة يدل عليه ويتّخذه دليلاً على

الجودة. والرابع ما حمل عدة معانٍ مقسّمة. والخامس ما لا يتم معناه إلا بتمام البيت.

وكما أن قواعد الشعر لا علاقة لها بالأمر والنهي والخبر والاستخبار التي هي ظواهر لغوية، كذلك الأمر في هذا التقسيم الذي يرى الجودة فيما لا يستتبعها ضرورة. وكلها تقاسيم غير جامعة ولا مانعة كما أنها لا تمس عناصر الشعر الفنية في شيء. ولهذا، إن كان لهذا الكتاب قيمة فإنّما تأتيه كوثيقة تاريخية تدلنا على محاولات النحويين في دراسة الشعر ووضع قواعد له. ثم إن الاصطلاحات التي يحاول ثعلب تحديدها هنا (كالمعدل والأغرّ والمحجل والموضح والمرجل) اصطلاحات متمحلة لا نرى علاقةً بين معناها الاشتقاقي والمعنى الاصطلاحي الذي يريد المؤلف أن يلصقه بها إلصاقاً. ولعل هذا هو السبب في أنها لم تلق نجاحاً.

نُخرج، إذن، أمثال هذا الكتاب من النقد القائم على الذوق المعلّل ونقصر الكلام على مقاييس النقد الموضعي التي نحاول استخراجها من تضاعيف أقوال النقاد. ولكننا نبادر إلى تقرير احتياط آخر يزيد موضوعنا حصراً، ذلك أننا نقصد بالنقد الموضعي ما كُتب في نقد الشعر لذاته وما كتبه نقاد مختصون ألّفوا كتبهم لهذه الغاية. وأما نقد الشعر للاستدلال من ذلك على إعجاز القرآن مثلاً عن طريق الدليل العكسي، فذلك نقدٌ لا غناء فيه ولا استقامة لمقاييسه.

هذا التحفظ يخرج نقد القاضي أبي بكر الباقلاني (المتوفى سنة ٤٠٣ هـ) في كتابه (إعجاز القرآن) حيث يتناول المؤلف الشعر بالنقد ليجرحه، فيظهر بذلك أن القرآن أبلغ وأفصح وأبدع منه. وتلك هي الخطة العامة للباقلاني الذي لا يدلل على إعجاز القرآن في ذاته قدر غيره إلى التغازل والتواجد معه فيه. ثم في البيتين ما لا يفيد من ذكر

تدليله على ذلك بتسخيف ما عداه من قول. ولدينا في كتاب الباقلاني نقد لقصيدتين اختار الأولى لكبير الجاهليين (امرىء القيس)، واختار الثانية لخير المحدثين في نظره (البحتري). فقصيدة امرىء القيس هي معلقته:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللِّوى بين الدَّخول فحَوْملِ
فتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يَعْفُ رَسْمُها لما نَسَجَتْها من جَنوبٍ وشَمْألِ

وقصيدة البحتري هي:

أهلاً بذلكم الخيال المقبل فَعَلَ الذي تهواه أو لم يفعل

والناظر في هذا النقد يرى التمحل والفهاهة وتكلف العيب مع عجز عن إدراك جمال الشعر، ونزوع إلى الإعجاب بالبديع وانتقاد خلو الشعر منه. ففي نقده لمعلّقة امرىء القيس يبتدىء بالمطلع فيقول عنه:

الذين يتعصبون له أو يدعون وجود محاسن يقولون: هذا من البديع. لأنه وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر العهود والمنزل والحبيب وتوجّع واستوجع، كله في بيت واحد... ونحو ذلك. وإنما بيّنّا هذا لئلا يقع لك ذهابنا عن مواضع المحاسن إن كانت، ولا غفلتنا عن مواضع الصناعة إن وُجدت... أنت تعلم أنه ليس في البيتين شيء قد سبق في ميدانه شاعراً ولا تقدّم به صانعاً. وفي لفظه ومعناه خلل، فأول ذلك أنه استوقف من يبكي لذكر الحبيب، وذكراه لا تقتضي بكاء الخليّ، وإنما يصح طلب الإسعاد في مثل هذا على أن يبكي لبكائه ويرق لصديقه في شدة برحائه. فأما أن يبكي على حبيب صديقه وعشيق رفيقه فأمرٌ محال. فإن كان المطلوب وقوفه وبكاؤه أيضاً عاشقاً صحّ الكلام وفسد

المعنى من وجه آخر، لأنه من السخف أن لا يغار على حبيبه وأن يدعو هذه المواضع وتسمية هذه الأماكن من (الدخول وحومل وتوضح والمقراة وسقط اللوى). وقد كان يكفيه أن يذكر في التعريف بعض هذا. وهذا التطويل إذا لم يفد كان ضرباً من العيّ. ثم إن قوله (لم يَعْفُ رسمها) ذكر الأصمعي من محاسنه أنه باق، فنحن نحزن على مشاهدته، فلو عفا لاسترحنا. وهذا بأن يكون من مساويه أَوْلى لأنه إن كان صادق الود فلا يزيده عفاء الرسوم إلا جدّة عهد وشدّة وجد. ثم في هذه الكلمة خلل آخر لأنه عقب البيت بأن قال (فهل عند رسم دارس من معول....) لأن معنى عفى ودرس واحد. وقوله (لما نسجتها) كان ينبغي أن يقول (لما نسجها)، ولكنه تعسف فجعل ما في تأويل التأنيث، لأنها في معنى الريح، والأولى التذكير دون التأنيث، وضرورة الشعر قد دلته على هذا التعسف. وقوله (لم يَعْفُ رسمها)، كان الأَوْلى أن يقول (لم يعف رسمه)، لأنه ذكر المنزل. فإن كان ردّ ذلك إلى هذه البقاع والأماكن التي المنزل واقع بينها فذلك خلل، لأنه إنما يريد صفة المنزل الذي نزله حبيبه بعفائه أو بأنه لم يَعْفُ دون ما جاوره. وإن أراد بالمنزل الدار حتى أنّث فذلك أيضاً خلل ».

ونحن نستطيع أن نجمل ما عابه الباقلاني على هذين البيتين في أربعة أشياء:

١ - انتقاده للإسعاد من الناحية النفسية، وهو نقد تافه لا حقيقة له، وهو أقرب إلى العبث منه إلى النقد، لأن الأمر أمر خيال شعري. والذي لا شك فيه أن الحزن يعدي، ولقد يبكي الصديقان كلٌّ ليلاه في أي مكان وقفا.

٢ - ذكر الأمكنة. والباقلاني لا يستطيع أن يدرك مبلغ الإيحاء الذي يشعّ من الأمكنة. وللأمكنة أرواح تعلق بالنفوس فتحملها على المحبة. والعرب قومٌ رُحّل وموزّعون بين الأمكنة. ومن يدرينا لعل كل ذكريات الشاعر كانت لصيقةً بتلك الأمكنة أو نحوها.

٣ - عدم عفاء الرسم. ولقد أصاب الأصمعي في ملاحظة أن ذلك أدعى للوعة وأمعن تشخيصاً. وأما تمحّل الباقلاني في شدة الوجد وعدم حاجته لقيام الرسم، وقوله بتناقض الشاعر، فكلام لا قيمة له. والدروس بَعْدُ غيرُ العفاء ومرحلة إليه.

٤ - وأخيراً الخلل النحوي. وهذا نقد واضح البطلان لاستقامة النحو، بل وجماله.

هذا مثال لنقد الباقلاني لامرىء القيس. وطريقته في نقد البحتري لا تختلف في شيء عن هذه الطريقة، وإن يكن أكثر توفيقاً، لأن قصيدة البحتري فيها ما يُعاب كضعف الخروج وابتذال المدح «وأنه لا يهتدي لوصل الكلام ونظام بعضه إلى بعض». ومع ذلك تمحّل الناقد واضح. لقد نقد مطلع قصيدة البحتري:

أهلاً بذلكم الخيال المقبل فعل الذي نهواه أو لم يفعل
برقٌ سرى في بطن وجْرة فاهتدت بسناه أعناقُ الرّكاب الضُّلَّل

وهنا أيضاً نستطيع أن نُجمل انتقاداته في خمسة أشياء:

١ - ثقل الروح في قوله (ذلكم). ونحن لا نحس هنا بما أحسه الباقلاني، فاللفظة لا ثقل فيها، بل إنها جميلة لأن توجيه الخطاب قد

أشرك السامعين في إحساس الشعر.

٢ - **انتقاد لتحديد سريان البرق ببطن وجرة.** فهو لا يريد أسماء الأمكنة، مع أن تحديد المكان هنا قد ركز القول وأعطى الشعر ما يشبه الواقع، وكأنّي به قد خرج بالمبالغة إلى الحقيقة فنسينا أن هذا البرق ليس إلا خيال الحبيبة.

٣ - **الغلو في الصنعة،** لأنه ذكر أن الخيال قد سرى فأضاء كالبرق. ونحن لا نحس بقبح في هذا الغلو بل نراه من معدن الشعر الجميل الذي إن لم يصدر عن الواقع الخارجي فقد صدر عن واقع نفسي لا شك فيه.

٤ - **إن الخيال لم يأت في السر بل أتى كالبرق.** وهذا انتقاد تافه لأن البرق لم يره غير الشاعر.

٥ - **أن بيتيْ البحتري مما حلا لفظه وقلّت معانيه وفوائده.** وهذا نقد سبق أن سمعناه من ابن قتيبة وناقشناه في مكانه.

وهذه الأمثلة من نقد الباقلاني أردنا أن ندلل بها على أن النقد الذوقي المستقيم لم يتوفر له، وإنما توفر ذلك لنقاد الشعر المنهجيين، أمثال **الآمدي و عبد العزيز الجرجاني**. وعند هذين نريد الآن أن نوضح المقاييس.

أساس النقد عندهما، كما وضحنا، هو الذوق المدرّب، وهو المقياس الأول. ولكن الذوق، كما قلنا، لا يمكن أن يصبح وسيلةً مشروعةً لمعرفة تصحّ لدى الغير إلا إذا عُلّل، وهو عندئذ ينزل منزلة العلم الموضوعي. والتعليل، بعد، ليس ممكناً في كل حالة لأن (من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة)، وهناك (ظاهر تحسه النواظر وباطن تحصله

الصدور). وأكثر ما تكون تلك الدقائق في مواضع الجمال. فتلك قد نحُسّها، وأما أن نعلّلها فذلك ما لا قد نستطيعه بغير الألفاظ العامة التي لا تُميّز جمالاً عن جمال. وأما التعليل الدقيق الذي نستطيعه فإنما يكون فيما نراه من قبح أو ضعف، بَلْهَ الخطأ. هذه الحقيقة تفسر لنا السر في عدم تحديد الألفاظ التي تستعمل في العبارة عن إعجاب النقاد.

وعندما نترك الجمال إلى ما ليس منه نجد المقاييس التي لا تخلو من دقة.

والناقدان متفقان على كثير من المقاييس التي نستطيع أن نجملها فيما يأتي:

١ - **مقاييس شعرية تقليدية**. وقد سبق أن وضّحنا نشأة تلك المقاييس وميّزنا بينها وبين المقاييس البلاغية عند كلامنا على أبي هلال. فالآمدي ينقد أبا تمام لأنه لم يصف المرأة بالصفات التي درج عليها الشعراء القدماء من ضمور الخصر وريّ الأطراف. وكذلك يفعل عبد العزيز الجرجاني عندما يُحصي طرق وصف السلاح عند الشعراء. والغايات التي يرمون إليها من هذا الوصف.

٢ - **مقاييس لغوية**. ونحن لا نقصد بتلك المقاييس قواعد النحو، فهذه لا شأن لها بالنقد، لأن النقد لا ينظر في الصحة والخطأ كما يفعل النحو، وإنما يعدو ذلك إلى الجودة وعدمها. وذلك طبعاً على أن نعطي النحو معناه المعروف لنا اليوم، لا ذلك المعنى الواسع الذي أعطاه إياه عبد القاهر الجرجاني عندما جعل علم المعاني جزءاً منه. ونستطيع أن نضرب مثالاً لتلك المقاييس القاعدة التي عبّر عنها الآمدي غير مرة بقوله (إن اللغة لا يقاس عليها). وقد سبق أن رأينا أن هذا المقياس ضيّق ظالم

لأنه ينتهي بالناقد إلى أن يعيب أبياتاً جميلة، كقول أبي تمام (لا أنت أنت ولا الديار ديار) بحجة أن هذا من أقوال العوام وأنه لا يجوز أن نقيسه بقول البحتري (ولا العقيق عقيق...). ومنها الحكم على الشاعر بعدم الدقة في استعمال ألفاظ اللغة، كنقد الآمدي لقول أبي تمام:

قد كنت معموراً بأحسن ساكن   ثاو وأحسن دمنة ورسوم

إذ يرى أن الدار لا تصبح رسوماً وساكنها لا يزال ثاوياً فيها.

٣- مقاييس بيانية. وهذه تتعلق بلباب الشعر لأنها تتناول الاستعارات والتشبيهات التي بفضلها تصوّر الصور. والشعر إلى حد بعيد تصوير ناطق. ولقد شغلت الحدود التي تُعرف بها الاستعارات والتشبيهات الجيدة كافة النقاد في كل الآداب. والناظر عند الآمدي الذي كان يُعجب بالشعر المطبوع يُحسّ أن مقياس جودة الاستعارة عنده هو القرب وعدم الإغراب وصدق الدلالة. فهو مثلاً ينقد قول أبي تمام:

وكأن أقيدة النوى مصدوعة   حتى تصدع بالفراق فؤادي

بقوله: «وما أظن أحداً انتهى في الجهل والعي واللكنة وضيق الحيلة في الاستعارة إلى أن جعل لصروف النوى قيداً وأقيدة مصدوعة غير أبي تمام». أما عبد العزيز الجرجاني فهو يحاول أن يضع مقاييسه وضعاً نظرياً. ونراه يقيس جودة الاستعارات بقوله: «أما الاستعارات فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر.. ومنها المستحسن والمستقبح والمقتصد والمفرط.. وهذا إنما يميز بقبول النفس ونفورها، وينقد بسكون القلب ونبوّه». وهنا يعود الذوق فيطالعنا كمرجع نهائي للنقد. ولكن صاحب

(الوساطة) يعود في موضع آخر فيضع للاستعارة حداً يشبه حد الآمدي فيقول: « وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة ».

وكذلك الأمر في التشبيه، إذ نرى الجرجاني يفصل القول فيه بمناسبة بيت المتنبي:

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها   وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه

وذلك لأنه يورد ما عابه النقاد على تشبيه المتنبي وقوفه بالأطلال (بوقوف الشحيح ضاع في الترب خاتمه)، ثم يحاول أن يدافع عن الشاعر فيقول: « إن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة. فإذا كان الشاعر وهو يريد إطالة وقوفه قد قال: (إني أقف، وقوف شحيح ضاع خاتمه)، فإنه لم يرد التسوية بين الوقوفين في القدر والزمان والصورة، وإنما يريد: وقوفاً زايداً على القدر المعتاد، خارجاً عن حد الاعتدال، كما أن وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف في أمثاله وما جرت به العادة في أضرابه ». وهكذا يتخذ الناقد من التقرير الفلسفي لأهداف التشبيه مقياساً لتصحيح ما عيب على المتنبي.

٤ - مقاييس إنسانية. وتلك هي التي ينتزعها النقاد من حقائق النفوس فيقبلون من أقوال الشعراء ما يماشيها ويردّون ما لا يصدق عليها. ومن أمثلة ذلك ما عابه الآمدي على أبي تمام والبحتري في قول أبي تمام:

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة   فلباه طلٌّ الدمع يجري ووابلُه

وقول البحتري:

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع   تلاحقن في أعقاب وصْلٍ تصرّما

فهو يرى أن الدموع لا تقوي الشوق بل تشفي منه. وأمثال ذلك مما نجده في الموازنة و الوساطة.

٥ - **مقاييس عقلية**. وهذه مردّها إلى تجاربنا اليومية وملاحظاتنا في الحياة، أي إلى ما يسمونه بالانجليزية Common Sense. والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها ردّ الآمدي على ما أخذه النقاد على أبي تمام عندما قال:

تعجب أن رأت جسمي نحيفا   كأن المجد يدرك بالصواع

إذ يقول: «عابه ابن عمار وغيره... قالوا إن الصواع ليس من النحافة والجسامة في شيء. ولو قلت كأن المجد يدرك بحرف في معنى الجسامة كنت قد أصبت. وكل من عاب هذا البيت عندي غالط. ولم كان الصواع ليس عنده من النحافة في شيء؟ وهل تجد القوة أبداً إلاّ في العبالة وغلظ الألواح، وهل الضعف أبداً إلاّ في الدقة والنحافة. وهذا هو الأعم الأكثر، وإلا لِمَ صار الفيل يحمل ما لا يحمل الجمل، والجمل يحمل ما لا يحمل البغل، والبغل يحمل ما لا يحمل الحمار؟ فأراد أبو تمام أن المجد لا يدرك بالصواع الذي من كان فيه أغلظ وأعبل كان أولى بالغلبة. فهذا هو الأعم الأكثر في هذا الباب. ولست أنكر أن تكون القوة قد توجد مع الدقة والنحافة كما قال بعضهم (إنا على دقتنا صلاب) وأن يكون الخدر والرخاوة قد يوجدان مع الغلظ والعبالة في بعض الأشياء. فأما الشجاعة والجرأة فقد توجدان في النحيف الجسم الضعيف، وفي العبل الغليظ، وهذا إنما يرجع إلى القلب لا إلى الجسم.

وقد جعل أبو تمام معناه على الوجه الأعم الأكثر وقد أحسن عندي ولم يسىء ».

ومن البين أن الآمدي لم يستق كل تلك الملاحظات إلا من تجارب الحياة العادية.

هذا مجمل مقاييس النقد عند هذين الناقدين العظيمين. ونحن لا ندّعي أننا قد أتينا بها على سبيل الحصر، لأن نقدهما - كما قلنا - كان نقداً موضعياً، يضع المشاكل باستمرار ويحل تلك المشاكل وفقاً لطبيعتها. وإنما أردنا أن ندل على نوع تلك المقاييس. وبمراجعة هذه الأنواع المختلفة نجد أن منها ما يختص بمادة الشعر، وهي المقاييس التقليدية، ومنها ما يرجع إلى اللغة، ومنها ما يتناول الصور وطرق البيان، وأخيراً منها ما هو نفسي أو عقلي، وهذه تناقش الإحساسات والمعاني. وبذلك يكون الناقدان الكبيران قد ألّما بكافة العناصر الداخلة في الشعر.

تلك بعض مقاييس النقد المنهجي الموضعي. ولكننا رأينا أن ذلك النقد لم يلبث أن حل محله غيره بانقضاء الخصومات التي ولّدته: ظهر علم البديع بنقده الشكلي، كما ظهرت فلسفة عبد العزيز الجرجاني اللغوية. فأما عن مقاييس البديع فتلك، كما رأينا، لا تكاد تمس جوهر الشعر في شيء لأنها تعتمد على التقاسيم والألفاظ.

وأما فلسفة عبد القاهر فتلك قد وضعت أساساً عاماً للنقد هو الأساس الوحيد الذي نستطيع أن نطمئن إلى تعميمه في عصرنا الحالي لأنه أساس لغوي فقهي. وتلك هي أصحّ نظرة في نقد النصوص. ولقد فرع عبد القاهر عن فلسفته مقياساً عاماً في النقد هو النظر في نظم

الكلام نظراً يؤدّي ما نريد من معانٍ على خير وجه وأجمله. وهذا هو المقياس العام عند عبد القاهر، ولكنه لا يقف عنده بل يأخذ في تطبيقه تطبيقاً موضعياً، فيضع هو الآخر المشاكل ثم يحلّها. وإن تكن هناك وحدة في نقده فهي في ركونه إلى فلسفته اللغوية العامة.

الفصل الثاني

النقد عند العرب

نظرة جَديدة في النقد القديم(*)

إحسان عبّاس

- ١ -

لا يزال تاريخ النقد الأدبي عندنا بحاجة إلى ان يكتب تحت ضوء جديد من المعالجة وسعة الافق وشمول النظرة وتقدير الظروف والملابسات، ولا تزال العوامل المحركة لهذا النقد غير واضحة أو مقررة. لماذا انبثق هذا النقد في القرن الثالث حتى كأنما كان حبيساً قبل ذلك؟ ما المشكلة الجديدة التي ذرّ قرنها حينئذ حتى بادر إلى حلها ناس مختلفو المشارب والاتجاهات: فعالجها فقيه محدث (ابن قتيبة - ٢٧٦) وفيلسوف (الفارابي - ٣٣٩) وكاتب متفلسف (قدامة - ٣٢٠) ولغوي راوية (ثعلب - ٢٩١) وشاعران (ابن المعتز - ٢٩٦ وابن طباطبا - ٣٢٢). واختلاف هذه الاتجاهات والمشارب يجدد لنا اهمية المشكلة وطبيعة الجهود التي توفرت على حلها والمنابع التي أمدّت النقد العربي المنظم بما فيه من مواد وافكار.

(*) من مجلة (الآداب)، عدد كانون الثاني (يناير) ١٩٦١.

واذا قلنا ان المشكلة الجديدة هي « كيفية » النظر إلى الشعر، وتجاوزنا عما في هذا الافتراض من غموض، فلا بد لنا من البحث عن العوامل التي أثارتها على هذا النحو أو ذاك، وكثرت زوايا النظر اليها. هل نتلمس تلك العوامل في طبيعة التطور الشعري الذي تم في القرن السابق؟ او في قصور المحاولات النقدية وغموض أسسها وتعسّف الاحكام واختزالها كما تمثّلت في طبقات ابن سلام (أ - ٢٣١) وفي تخلف المصطلح النقدي عن مسايرة التيارات التي جدّت من بعد؟ ان كلام قدامة في مقدمة « نقد الشعر » ليوحي بشيء من تلك الدوافع حين يقول إن الناس قبله عنوا بأمر العروض والوزن وامر القوافي والمقاطع والغريب والنحو والمعاني الدال عليها الشعر: « ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتلخيص جيده من رديئه كتاباً وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة »[١]. وقد يكون قدامة متأثراً بالثقافة اليونانية. وقد يكون في الأصول التي وضعها اخطاء بينة ولكن هذا لا ينفي احساسه بأنه كان يضع « علماً » جديداً، ان صح التعبير. ومن كان يضع علماً فلا بد له من ان يُخضع الأشياء لقوانين ذلك العلم وان يكون ثائراً على الاحكام التذوقية الخالصة والاحكام التعميمية المسرفة.

ويبدو أن الجاحظ هو الذي مهد - في دور مبكر - لهذا الشعور بقصور حركة النقد السابقة وكان هو اول كاتب جريء في الهجوم على من يزاولون نقد الشعر وهم متخلفون في طبيعة وسائلهم. ويتضمن رأي

(١) نقد الشعر، ص: ١ (ط. ليدن ١٩٥٦).

الجاحظ ان المرء قد يكون راوية أو عالماً لغوياً أو نحوياً، إلا أن هذا الاتجاه أو ذاك يحدد نظرته إلى الشعر ويعجزه عن أن يكون ناقداً ذواقة. يقول الجاحظ: «ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الاشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل، ورأيت عامتهم - فقد طالت مشاهدتي لهم - لا يقفون على الالفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق وعلى المعاني التي ان صارت في الصدور عمرتها.. ورأيت البصر بهذا الجوهر من أظهر »[٢]. وقد كاد رأي الجاحظ هذا أن يصبح «وثيقة» النقد الجديد لأنه:

١ - أظهر عيوب النقاد القدماء والنقد الذي يزاولونه.

٢ - عدد المجالات التي يجب أن يرتادها النقد الجديد.

٣ - اعطى راية النقد للكتاب والشعراء.

وهكذا كان، إذ أصبح النقد في القرن الثالث من نصيب الكتاب والشعراء، وكان نصيب «الكتّاب» فيه أظهر. وهذه حقيقة يجب أن نقف عندها متأملين، فان جبروت التيار الكتابي الذي خلقه الجاحظ، وقيام الكتاب بوضع حدود النقد أكسب النظرية الشعرية أساساً نثرياً، أي جعل المبنى الشعريّ مقصوراً على اساس من المبنى النثري، فلم تتميز اصول الابداع الفني في الشعر إلا بمظاهر سطحية. وامتد هذا الرأي إلى

(٢) البيان والتبيين، ٣: ٣٢٣ نشر السندوبي (١٩٤٧).

شاعر مثل ابن طباطبا فإذا به يفترض أن القصيدة في ذهن الشاعر صورة نثرية يضعها بعد أن تكتمل نثراً في نطاق الوزن والقافية. يقول ابن طباطبا: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعد له ما يلبسه اياه من الالفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه.. »[٣]. ويقول ايضاً: « ويسلك منهاج اصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل »[٤]. وهذا يعني أن القصيدة ليست إلا رسالة - أو ربما خطبة - مصوغة في قالب مغاير.

وقد لعبت هذه النظرية دوراً خطيراً في تكييف طبيعة الشعر وبرزت بروزاً واضحاً لدى ابن الرومي، وظلت تفعل فعلها في المفهوم البلاغي العام، كما هي الحال لدى ابي هلال العسكري، ولكنها لم تمر دون تساؤل، وكان ان وقف عندها بعض النقاد في القرن الرابع ملحين على ضرورة التفرقة بين النظم والنثر، فقال ابو سليمان المنطقي في التفرقة بينهما: « النظم أدل على الطبيعة لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل لأن النثر من حيز البساطة. وانما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأنّا للطبيعة أكثر منا للعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس.. والعقل يطلب المعنى، فلذلك لا حظّ للفظ عنده وإن كان متشوقاً معشوقاً... ومع هذا ففي النثر ظلّ من النظم وفي النظم ظلّ من النثر »[٥]. ومضمون قول المنطقي أن النظم تركيبي في شكله العام

(٣) عيار الشعر: ٥.

(٤) المصدر نفسه: ٦.

(٥) المقابسات: ٢٤٥ (نشر السندوبي).

وان النثر ذو شكل بسيط، وان النظم تستدعيه الطبيعة بينما النثر استجابة عقلية. وإذا فهمنا من لفظة «الطبيعة» - في هذا المقام - مجموعة العواطف والاحاسيس تبين لنا إلى أي مدى نجح ابو سليمان المنطقي في كسر نطاق النظرية النثرية التي استولت على اذهان اهل القرن الثالث. ولم يكتف ابو سليمان بالتمييز بين الشعر والنثر بل كان يرى انه لا بد من التمييز بين ضروب النثر نفسه، فهناك بلاغة الخطابة وبلاغة النثر وبلاغة المثل وبلاغة العقل وبلاغة البديهة وبلاغة التأويل(٦).

ولقد عرض ابو حيّان التوحيدي، تلميذ ابي سليمان، لآراء بعض الناظرين في النثر والشعر من رجال القرن الرابع، وقد حامت آراؤهم حول أمور خارجة عن طبيعة هذين الفنين وتعلقت بأشياء عرضية واستدعت في الجدل ركائز أخلاقية. ولكن هذه الوقفة نفسها تدل على أن المشكلة شغلت يومئذ كثيراً من الأذهان(٧).

- ٢ -

وقد نجد في أسباب ذلك الوعي الجديد بأهمية النقد عاملاً آخر هو الثقافات الاجنبية وبخاصة الثقافة اليونانية. ومن التقصير المخلّ أن نقف عند جانب واحد من أثر تلك الثقافة فنقول إن هذا الناقد أو ذاك متأثر بالثقافة اليونانية، كما نفعل لو درسنا نقد الفارابي أو قدامة، وميّزنا لدى الأول منهما أثراً لكتاب الشعر (بويطيقا) وميّزنا لدى الثاني

---

(٦) الامناع والمؤانسه: ٢: ١٤٠ - ١٤٢.

(٧) المصدر نفسه ٢: ١٣٠ - ١٤٧.

استعانة عامة بالاصول المنطقية وبنظريتي أفلاطون وأرسطوطاليس في الفضيلة وبعض التشابه في المصطلح البلاغي. غير أن هذا ليس هو كل ما هنالك، فإن تبلور صورة النقد على يد ابن قتيبة وابن طباطبا وابن المعتز وثعلب انما تمّ تحت تأثير نوع من «المقاومة» للمؤثرات الاجنبية بتوجيه البصر النافذ إلى الشعر العربي، لأن ذلك الشعر في نظر اصحابه كان رفيعاً وكان متفرداً، ومن ثم فانه كان يحتاج إلى قواعد نقدية مستقلة، فأصبح لزاماً على النقاد ان يوجدوا تلك القواعد وان يطبقوها على الشعر.

وكان لغموض الآراء المنقولة عن الثقافات الاجنبية اثره القوي في هذه الناحية، فما أظن أن أحداً من اولئك النقاد كان يفهم ما يعنيه الفارابي بقوله: «ويعرض لنا عند استاعنا الاقاويل الشعرية عن التخيل الذي يقع في انفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف، فاننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء انه مما يعاف، فتنفر انفسنا منه فتجتنبه، وان تيقنا انه ليس في الحقيقة كما يخيل لنا»(٨). وأحسب هذا القول تحويراً لقول ارسطوطاليس: «والناس يجدون لذة في المحاكاة. وتؤيد التجربة صدق هذه المسألة، فقد تقع أعيننا على أشياء يؤلمنا أن نراها كجثث الموتى وأشكال أحط الحيوانات وأشدها إثارة للتقزّز. ومع ذلك فنحن نسرّ حين نراها محكية حكاية صادقة في الفن»(٩). وما كان للناس يومئذ أن يتصوروا حقيقة ما يقوله الفارابي

---

(٨) احصاء العلوم: ٦٧ (تحقيق الدكتور عثمان امين).

(٩) كتاب الشعر لارسطوطاليس: ٢٦ (ترجمة احسان عباس).

لأن محمولاته غير واضحة في انفسهم، ولكن هذا الغموض دفعهم دفعاً إلى تنشيط قوة الحدس ليبصروا بانفسهم ما فاتهم ابصاره عن طريق المؤثرات الغربية. وقد تلاقى الأثر الايجابي للثقافات الاجنبية في نتائجه مع قوة الحدس الفردي المستقل. فالثقافة المنطقية هي التي هدت قدامة إلى أن حد الشعر بالكلام الموزون المقفى حد ناقص فزاد فيه «الدال على المعنى». والبصيرة النقدية المستقلة هي التي جعلت يحيى بن علي المنجم يقول: «ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً. الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعز انتظاماً»[١٠]. وهذه البصيرة نفسها هي التي جعلت يحيى بن علي المنجم نفسه يرى أن الموازنة بين العباس والعتابي باطلة، إذ هي موازنة بين متباعدين لتباينهما في المذهب الشعري[١١].

وقد عرض المثقفون بالثقافات الاغريقية إلى أن مهمة الشعر هي «الاستفزاز للفعل». ومن أجل ذلك صارت الأقاويل الشعرية تُجمّل وتُزيّن وتُفخّم[١٢]. ويبدو أن قدامة ادار هذه الفكرة في ذهنه وربط بينها وبين فكرة «الغلو» في الشعر فقال: «ان الغلو عندي اجود المذهبين وهو ما ذهب إليه اهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً. وقد بلغني عن بعضهم انه قال احسن الشعر اكذبه. وكذا يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم»[١٣]. وعن طريق الحدس وصل ابن طباطبا إلى فكرة شبيهة بفكرة «الاستفزاز للفعل» حين قال: «وليست تخلو

---

(١٠) الموشح للمرزباني: ٣٥٨.

(١١) المصدر نفسه: ٢٩٣.

(١٢) احصاء العلوم: ٦٨ - ٦٩.

(١٣) نقد الشعر لقدامه: ٢٦

الأشعار من ان يقتص فيها اشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها واظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه »[١٤]، أي ان ابن طباطبا لم يكتف بفكرة الاستفزاز للفعل وانما تنبه إلى « المشاركة » بين الشاعر والمتلقي.

– ٣ –

هذان مثلان فحسب من دراسة العوامل التي اثرت في ذلك النقد، ولهذا ارى ان اعادة النظر في تاريخ النقد ستمكننا من رؤية الاشياء في قيمتها الصحيحة بالنظر لتطور الزمن وتغير الثقافات،، وستجنبنا الاخطاء التي وقع فيها من تصدّوا للمفهومات النقدية بطريقة سطحية عيابة. خذ – مثلاً – تلك الثورة التي واجهنا بها في مطلع هذا القرن تعريف الأقدمين للشعر. لقد حمل عليه الثائرون حملة شعواء دون أن يفطنوا إلى ان الاقدمين انفسهم كانوا يعرفون قصور ذلك التعريف وانهم لم يكونوا يتصورونه جامعاً لطبيعة الشعر، وقد دلت قولة ابن المنجم – فيما تقدم – على هذا نفسه. ووضع الواضعون في مطلع هذا القرن تعريفات كثيرة للشعر بعضها ينظر إلى غايته وبعضها إل قوة تأثيره، ولكن لا احسب هذه الحدود جميعاً تنجو من نقد يُوجّه إلى طبيعتها، وكل حد قد يكون قاصراً مثيراً للنقد إذا اختلفت زوايا النظر.

وخذ فكرة اخرى هي فكرة « الوحدة » التي يرى المحدثون ان النقد القديم قد أخلّ بها. ولكنا لو امعنّا النظر لوجدنا ان وحدة المبنى

(١٤) عيار الشعر: ١٢٠.

امر هام عند النقاد القدماء؟ نعم انهم كانوا يرون القصيدة مجالاً لعدة موضوعات ولكنهم كانوا يستنكرون الاخلال بوحدة المبنى وتلاحم اجزائه فقد عاب أحدهم شعر آخر لأنه يقول البيت وابن عمه[15]، أي ان الصلة بين ابياته غير وثيقة. وقال ابن طباطبا في وصف بناء الشعر: «وينبغي للشاعر ان يتأمل تأليف شعره وتنسيق ابياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه... واحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسّق به أوله مع آخره على ما ينسّقه قائله.. يجب ان تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه اولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحةً وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف»[16]. وكل هذا إلحاح على التحام الاجزاء وتناسبها، وذلك هو ما فهمه النقاد يومئذ من امر الوحدة. ولسنا نطلب من اولئك النقاد ان يتحدثوا عن الوحدة الشعورية أو العضوية وهم موجهون بالعرف السائد إلى أن القصيدة تحتوي عدداً من الموضوعات يتم الانتقال من احدها إلى الآخر في تخلّص جميل.

كذلك ذهب المحدثون إلى استنكار عمود الشعر، وعمود الشعر محاولة لايجاد نظرية كبرى في الشعر العربي، ومحض هذه المحاولة انه يستحق التقدير، غير ان اتساع هذه النظرية لا يسلم من الخطأ، وهو أمر يجب ان نسلم به. إلا أن نظرية تستطيع ان تكون «مقولة» واحدة

---

(١٥) عيون الاخبار لابن قتيبة ٢: ١٨٤.

(١٦) عيار الشعر ١٢٤ - ١٢٦.

يندرج تحتها الشعر البدوي والحضري وينضوي في ظلها الشعر العذري وشعر ابي تمام والبحتري والمتنبي وابن الرومي والمعري - ان مثل تلك النظرية لا يستطيع ان يحجر الطريق الواسع امام الشعر العربي، بل الحق ان نعد تلك النظرية «حكماً» فضفاض الجوانب يراد به الشمول ولا يراد به التقييد الصارم والتحديد.

فإذا فهمنا تاريخ النقد من هذه الزاوية ونظرنا إلى جانبي النظرية والتطبيق في ذلك النقد أكبرنا - بدلاً من ان نتنقص - تلك المشكلات التي أثارها النقد وطريقة معالجته لها وربما كان من المفيد ان اشير إلى بعضها في هذا المقام:

١ - الإلحاح في كل نقد على ضرورة الثقافة والاطلاع للشاعر.

٢ - محاولة الوقوف عند مشكلة الطبع والصنعة في الابداع الشعري.

٣ - محاولة تحديد العلاقة بين الشكل والمضمون في صورة مشكلة اللفظ والمعنى.

٤ - الفصل في التقدير النقدي بين الاتجاه الفني والاتجاه الاخلاقي.

ومن مهمة تاريخ الحركة النقدية على مر الزمن أن يلحظ المؤرخ هذه الازدواجية في تيار النقد فلا يُكبر منها جانباً على حساب الجانب الآخر. وهذه الازدواجية تدل على حيوية الصراع بين الاجهزة المختلفة التي كانت تُوجّه ذلك النقد. فإذا رأى الدارس نقداً يفصل بين الأدب والاخلاق فعليه ان يذكر دائماً ان هناك تياراً مضاداً كان يربط بينهما ربطاً وثيقاً. وإذا رأى في التيار النقدي العام ميلاً إلى جانب الشكل - أو اللفظ - فلا بد من ان يتتبع اتجاهاً آخر كان يميل إلى جانب المعنى ويؤثره.

ومن مهمة تاريخ النقد أيضاً أن يلحظ الاحكام الجزئية التي اصدرها النقاد على شاعر شاعر، فإنه بهذا أيضاً قادر على أن ينصف البصيرة النقدية لدى الاقدمين؛ فإذا قرأ قول بعضهم في ابن الرومي، مثلا: «صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب، يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في احسن صورة، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره ولا يبقي فيه بقية... وله في الهجاء كل شيء ظريف»[١٧] - إذا قرأ هذا وأضاف إليه احكاماً أخرى اصدرها النقاد القدماء على هذا الشاعر تبين له ان المحدثين لم يهتدوا إلى شيء جديد في دراستهم لابن الرومي وانما انصرفوا إلى تحليل هذه الاحكام وبسطها.

وليس معنى هذا كله أن يغفل مؤرخ النقد «المعوقات» الكبرى التي كانت تحدّ من اتساع آفاق النقد وتقلّل من الانصاف فيه كالعصبية للقديم والاهواء الفردية والاهتمام بالعيوب الجزئية واستقصاء مشكلة السرقات واخضاع الشعر لقوانين اللياقة الاجتماعية في الخطاب، وغير ذلك من امور كثيرة بدّدت كثيراً من الجهد سدى، بل عليه ان يدرك ذلك كله بوعي المؤرخ الناقد البصير. ولا يتحقق عمله في هذا الاتجاه إلا إذا كان ثلاثي النظرة إلى هذا العمل الضخم الذي ينتظره بحيث يؤرخ النظرات النقدية وتطور الذوق على مر الزمن والتيارات الثقافية التي تعبّ من وراء هذين؛ وعندئذ لا يكون تاريخ النقد العربي درساً لبعض الكتب التي ظهرت في النقد بل يكون تاريخاً قائماً على التطور وعلى ابراز

(١٧) وفيات الاعيان ٣: ٤٢ (ط. محي الدين عبد الحميد).

الجهود التي طمست لأنها وردت في كتب لم تخصص للنقد، ويكون ذلك التاريخ وضعاً جديداً مبلوراً لأفكار عجز أصحابها عن أن يروها متكاملة. لقد قال (كانت): «ليس من النادر الشاذ أن نجد - حين نقارن الأفكار التي عبر عنها مؤلف في موضوعه - اننا نفهم ذلك المؤلف بأحسن مما فهم نفسه». وارى ان هذا القول يجب أن يكون حافزاً لنا لكي نظهر النقد القديم في مفهومات جديدة؛ فان تاريخ الافكار في حاجة مستمرة إلى اعادة النظر والتقويم المتجدد.

أزمة النقد الأدبي(*)

عبد الله عبد الدائم

[إن الربط بين الانطلاقة القومية والتفتح الإنساني - وهو ربط لا تكون بدونه الوثبة القومية جديرة بهذا الاسم ولا تصل بدونه إلى غايتها - تقع على الأدباء مسؤولية القيام به، وتقع على النقّاد مسؤولية تذكير الأدباء بمعناه وضرورته].

لا شك ان الأدب العربي المعاصر يعاني من بحران طويل، قد يتمخض عن خصب وعطاء، وقد لا يلد غير بحران أوسع. واجتناب النتيجة الثانية لا يكون الا إذا وعى الأدب البحران واستطاع ان يتجاوزه عن طريق مغالبته لذاته، وعن طريق ادراك الأدباء مسؤوليتهم ورسالتهم.

إن كلّ عمل خلّاق لا يكون إلا إذا انفتح صاحبه على افق الحرية الكاملة المطلقة. ونقصد بالحرية هنا ان يعي الشخص المؤثرات التي تدفعه الى عطائه وسلوكه، وان يحاول عن طريق هذا الوعي التام لها،

(*) من مجلة (الآداب)، عدد كانون الثاني (يناير) ١٩٦١.

ان يتحرر منها ولو الى حين، ليتخذ من دونها ومن فوقها موقفاً أصيلاً شخصياً.

إن كل إنسان ابن مجتمعه وابن الظروف الاجتماعية التي يحيا فيها، ولا يتم تكوّن الإنسان كانسان ما لم يندمج بهذا المجتمع ويتمثّل حضارته وقيمه وخيراته الثقافية. غير ان ثمة شكلين من أشكال الاتحاد مع المجتمع وامتصاص حضارته: **الأول** سلبي منفعل، لا يعدو ان يكون المرء فيه قابلاً لا فاعلاً، متلقّياً تراث المجتمع دون ما مشاركة نقدية فعالة يقوم بها. وإذ ذاك يكون انساناً متبعاً لا مبتدعاً، يرزح المجتمع فوقه وينوء بقيم هذا المجتمع، بدلاً من أن يكون له هذا المجتمع وقيمه أداة إلهاب وتفتيح. أما **الشكل الثاني** من أشكال الاتحاد مع المجتمع فقوامه ان يتحرر الفرد من المجتمع إلى حين، عن طريق وعي يعلو على كل شيء، ويمحو كل شيء ليبني الأشياء من جديد، ويشكك في كل قيمة ليلد قيماً حقة. وقد يعود مثل هذا الفرد، بعد هذا التحرر المطلق والمحو التام، إلى أن يتبنى كثيراً من قيم مجتمعه، وإلى ان يمتص تراثه وحضارته. ولكنه إذ يفعل يكون في الواقع بانياً لقيم جديدة وان تكن موجودة، خالقاً لحضارة حيّة مستحدثة وإن تكن عريقة في القدم. على أن هذا الفرد قد يجاوز في أحيان أخرى ما في مجتمعه، ويرى ان بعض ما فيه من قيم يحتاج إلى تقويض أو تعديل، وعند ذلك يقف موقف الثائر المجدد. وفي الحالين يقف مثل هذا الفرد من المجتمع ومن القيم الإنسانية التي يحملها موقفاً حراً خصيباً: انه الآن يأخذ القيم على عاتقه ومسؤوليته، ويدافع عنها دفاعه عن حقيقة رآها ووصل إليها بعد رياضة وجهد وتجربة عميقة. انه الآن قادر على ان يغالب كل شيء، حتى نفسه،

في سبيل تلك الرؤية التي رآها، رؤية الحقيقة وقيمها.

وما يصدق على الفرد في سائر مجالات النشاط الاجتماعي، يصدق خاصة على الأديب وعلى مجال الابداع الأدبي. فالأديب لا يكون مبدعاً حقاً لمجتمعه، ما لم يَغْدُ هذا المجتمع الذي يتأثر به شيئاً في قبضته، يعرف انه يتطلع إليه من الذرى ويعرف أن يتفاعل معه تفاعلاً أعمق بعد أن عرف هذا الاشراف البعيد، وبعد أن تحرر منه ليعود إليه عوداً أحفل بالنور. وعندما يتأتّى للأديب مثل هذا التحرر من ربقة الانسياق مع المؤثرات الاجتماعية دون ما وعي كاشف لها، يستطيع أن يكون أديب المجتمع المرتقب. انه يكون الأديب المرجو عندما يدرك ان مهمته الكبرى كشف الأمور وبسط الحياة في أعماقها أمام القراء، وعندما يدرك ان مثل هذا الكشف الوضاء لحقيقة الوجود، لا ييسّر الا لمن استطاع حقاً أن يخلق الوجود من جديد، أن ينظر إليه نظرة بديئة، أن يزيله إلى حين، ليستطيع بعد ذلك ان يرى ما فيه رؤية المشرف المطل.

مثل هذا الموقف وحده هو الذي يقوى على أن يولّد من البحران الراهن عطاءً وخصباً، وان يخرج من هذا التخبط الأدبي إلى أدب حق يمثل وجهة نظر موحية ملهمة ينظر بها الأديب إلى الكون والاشياء. فالأدب الذي لم يتحرر من الوجود العادي الضيق ليتصل بالوجود الصميم، الوجود بمعناه العميق وبجوهره الشامل، لا يستطيع أن ينقل الحياة إلى الآخرين.

هذا الانتقال من البحران إلى الموقف الأدبي الأصيل لن يتم الا إذا اسهم النقد الأدبي في المعركة اسهاماً جدياً وتحمل مسؤوليتها. فكلنا يدرك أن أدبنا حتى الآن أدب يكاد يشبه تلك النباتات البرية التي تنمو

في الفيافي، ولا تجد من يشذبها أو ينظمها أو ينقل شذاها. وكلما تقدم بنا الزمن أدركنا أن دور النشر تقذف كل يوم بجديد متكاثر، وان ما تقذف به متروك إلى القراء، يحكمون عليه كما يشاؤون بينهم وبين أنفسهم أو يستمتعون دون أن يكلفوا أنفسهم عناء الحكم. وقلما نلقى نقداً هادياً يشير ببنانه إلى قيمة ما ينتج، ويصنّف النتاج تصنيفاً يضع كل شيء في مستواه ومكانه. ومن منا لا يلمس اضطراب الشبيبة فيما يقرأون: انهم يحارون في أي النتاج يقرأون، وكثيراً ما تحول حيرتهم هذه بينهم وبين ان يقرأوا شيئاً. وحتى اساتذتهم الذين تقع عليهم مهمة ارشادهم، يضلون غالباً ضمن النتاج المتكاثر، وما ينصحون به غالباً كتب اطلعوا عليها لأنهم اطلعوا عليها كما تقع الفراشة على أي زهرة. ومن العسير ان ييسر للشبيبة في بلدنا، سواء عن طريق اساتيذهم أو من يفوقهم علماً وخبرة، ان يتبيّنوا صفحة الأدب المعاصر لهم واضحة كاملة، وأن يدركوا أخيراً ما هو أجدر بأن يتخيّر.

والأزمة لا تقف عند حدود الشبيبة وحدهم، بل هي تتعداهم الى الكتاب انفسهم. إن هؤلاء الكتاب ينتجون دون ان يصلوا هم أنفسهم في نهاية الأمر إلى أن يضعوا نتاجهم في المكان الصحيح ضمن النتاج الواجب للمجتمع. فالنقد الذي يعجم هذا النتاج ويوازن ويستخلص، نقد نادر. وجل ما ييسر لأدبائنا من نقد، مديح يقوم به صديق معجب أو مرتزق رخيص، أو ثلب يقوم به خصم أو جاهل. وكم يحن الأدباء، وكم يظمأ الأدب إلى صوت يتقرب من الحقيقة جهده، ليقول كلمته. فمثل هذه الكلمة الصادرة عن مقاييس جديدة واعية، هي وحدها التي تروي ظمأ الكاتب إلى من يناجيه حول ما كتب. وسواء

كانت هذه الكلمة قاسية على الاديب أو ممتدحة له، تظل للأديب وحياً جديداً يقوده إلى أمام ويحمله على مزيد من التأمل ومجاوزة الذات. انها مأساة حقاً، مأساة لها صداها الاجتماعي البعيد، تلك التي يخضع لها الأديب عندنا: انه يجهد ويجهد لينتج ما يرتجي أن يكون الابداع الذي ينتظره مجتمعه، ويمضي النتاج إلى السوق، ويرتقب الأديب صوت النجوى الحقة، صوت القيم التي عمل من أجلها، صوت الإنسان الذي أراد ان يعمل لرسالته حين صاغ الحرف وأذاب الفكر، فلا يجد الاّ فراغاً وعدماً. وكثيراً ما ينقلب الأمر لدى من لا يجدون في عمق إيمانهم برسالة الأدب ما يحميهم، إلى التبلغ بالنتائج المادية التي يدرّها عليهم نتاجهم.

ويستوي في هذا، فيما نعتقد،الأدباء الناشئون والأدباء الشيوخ، اذا أردنا أن ننظر إلى الأمور من منظار الأدب الصادق الحق. فالأدباء الشيوخ أنفسهم في حاجة إلى من يدفعهم دوماً إلى تجاوز ذاتهم، بل هم أشد حاجة من سواهم إلى صوت صارم يحول بينهم وبين أن يعيشوا على حساب مجدهم الماضي. ولعل مشكلة الصراع بين أدب الشباب وأدب الشيوخ ترجع في أعماقها الى هذا الأمر، فالشيوخ في معظم الأحيان يكتفون بالاغتذاء مما كان لهم من شأن، وقلما يحاولون ان يجعلوا من الأدب تجاوزاً للزمن وللذات، وقلما يضعون انفسهم في سباق مع الزمن وفي سباق مع أنفسهم. وموقفهم هذا يرجع فيما يرجع الى انعدام النقد الذي يحمل صوت الحقيقة القاسي. يضاف الى هذا ان الشيخ بطبعه محافظ، يعيش غالباً في ماضيه، إن لم يقم حقاً بتجربة فكرية ونفسية عنيفة تجعله في شباب فكري دائم، بل تجعله كما يقول بعضهم مراهقاً الى

الأبد. ومن مهمة النقاد ان يدفعوا مثل هؤلاء الأدباء الشيوخ الى اقتحام هذه المغامرة الجريئة، الى خلق صبوة أبدية الى نضارة الحياة ونسغ الوجود. ان الاديب الكبير هو الذي يبلغ اللحد وهو ما يزال ينادي الحياة نداء الشاب الظامىء الى كنهها وجوهرها.

وعبثاً يقول القائلون: ان الاديب الكبير ليس في حاجة الى من يدفعه ويذكي صبوته ويشعل موقده. فتلك شنشنة بالية عفى عليها الزمن. وصراع الادباء قديماً حول دور كل من الموهبة والصناعة في خلق الأدب، صراع تجاوزته الأيام. ومن الأمور التي اثبتتها طائفة من الدراسات والبحوث اليوم أن العبقرية في حاجة الى حماية ورعاية وأنها لا تنبت وتنمو كما ينبت الفطر أو كما تنبثق الزهور في الادغال. وخيرُ رعاية لها شدّها دوماً الى رسالتها، الى جوهرها، الى مصيرها الذي ينبغي أن تكونه. وتلك هي مهمة قاسية من مهمات النقاد.

ان أقسى ما يصاب به الأديب، والاديب الكبير خاصة، أن يحاط بألسنة المديح من حوله، المديح الذي لا يتجاوز المديح، فإذا به يستظل بمجده وبوارف الثناء، فيستغني بذلك عن كل شيء ويكفيه هذا مؤونة العناء، ويخيل إليه انه لم يعد في حاجة الى أكثر من أن ينثر على الناس بين الفينة والفينة قطرات من زاده الزاخر وان يتفضل عليهم بشيء من فضل هذا الزاد. عند ذلك يقضي الأديب، لأن الأدب إما أن يكون تجاوزاً مستمراً للذات وإما ألاّ يكون. والأديب الحي المعمر هو الذي يعرف ان يقول لمادحه قولة علي بن أبي طالب: أنا فوق ما في نفسك ودون ما قلت. بل هو الذي يرى مثله الأعلى دوماً أمامه لا وراءه، والذي يجري وراء هذا المثل الأعلى كما يجري الظمآن اللاهث وراء

سراب يتباعد دوماً، أو كما يتطلع الضال في الليل الى نجمٍ ما هو ببالغه.

ونقد الذات هذا، الذي هو أمارة الحياة ودليل الغنى لدى كل أديب، يساعد على تكوينه وإذكائه النقد الأدبي الصحيح، الذي ينقل الأديب الى المثل الأعلى، الى القيم الحقيقية، ويعيش وإياه لحظات خالدات أمام نور الصدق والجد، ويلقي في نفس هذا الأديب بؤرة لامعة تومض بما هو إنساني خالد رفيع.

وندرك شأن هذا النقد، إذا ذكرنا ان الأديب في معظم الاحيان، يعيش تجربته الفردية، وكثيراً ما يستغرق فيها ويذوب ضمنها بحيث ينسى ان ثمة تجارب أخرى يحياها أدباء اخرون. وهذا الايغال في تجربة واحدة فريدة على ما فيه من غنى، يؤدي في النهاية الى فقر خطير، ان لم يُرفد بدم جديد، بمعنى جديد، بمقاصد مولدة. واجترار الذات الطويل، والتأمل المرآوي المتصل، لا بد ان يقود الى عزلة مع الذات لا تحمل معنى اتصال أعمق مع الاخرين، وانما تعني انعزالاً حقاً عن التجربة الانسانية. ومن شأن الناقد ان يرد الاديب دوماً الى التواصل مع تجربة غيره من الأدباء والى الاتصال بالتجربة الإنسانية عامة. إنه أقدر من الأديب على الكشف عن انحراف هذا الأخير شطر نرجسية ذميمة أو سردٍ غافل. إن الناقد هو الجسر الذي تنعقد عليه تجربة أدب مقارن مغنٍ للأدب والأدباء. إنه البؤرة التي تتلاقى عندها أشعة الأدباء من كل طرف، والتي تستطيع أن تضيء كل أديب بنور جديد.

إن التجربة الإنسانية تجربة طويلة متنوعة الألوان، ومن العسير على أي إنسان ان يبلغ الحقيقة أو شطراً منها، أو يبلغ الجمال أو شطراً منه،

عن طريق سعيه الوحيد. ولا بد أن تتصالب الجهود، وتتآزر الهمم في سبيل الكشف شيئاً بعد شيء، وبحركة متطورة متقدمة دوماً، عن المعاني الثاوية في الكون والأشياء. ولا بد للأديب، الى جانب نظرته الخاصة المتمذهبة من إطلالة شاملة على جهود الآخرين ونظرات الآخرين. وقد لا تُيَسَّر له هذه النظرة دوماً بحكم تمذهبه وانشغاله برؤاه ونظراته. وهنا يأتي الناقد ليملأ ثغرات هذه الاطلالة الشاملة الكلية التي ينبغي ان يملكها الاديب، وليضعه ويضع أدبه في مكانها وموقعها من أدب العصر، ومن ركب الزمن وحصاد التجربة الإنسانية.

★ ★ ★

وما نرانا في حاجة الى مزيد من الحديث عن الدور الذي ينتظره أدبنا العربي المعاصر من الناقد وقلمه، فكلنا يدرك في بساطة ويسر أن أدبنا العربي هذا يشكو اليتم، وانه لا يجد أقلاماً ناقدةً صادقةً ترعاه وتضعه حيث ينبغي أن يوضع. إنه يتيم القيم التي تهب له قيمته، يتيم الحرف الذي يستخرج معنى حرفه.

والأمر الجدير بالبحث هو السؤال عن أسباب هذا اليتم وكشفها. ونقول منذ البداية إن هذه الأسباب أسباب عميقة في نظرنا، تتجاوز ما يُذكر عادة من مبررات عارضة عابرة...

فقد يقال إن ضعف النقد من ضعف الأدب، واننا لا نجد نقاداً كباراً لأننا لا نجد الكثير من الأدباء الكبار. وهذا القول مردود في الواقع، إذ مهما يكن من شأن الأدب عندنا ومن تخبطه وبحرانه، يظل من الصحيح أن ثمة فوارق بين نتاج ونتاج، وأن ثمة وفرة في النتاج، وأن ثمة نتاجا رفيعا جديرا بالنقد. ثم إن هذا القول هو ضرب

من المصادرة على المطلوب الأول كما يقول المناطقة، أو هو ضرب من الدور الفاسد: فكما أن ضعف النقد من ضعف الأدب كذلك ضعف الأدب من ضعف النقد. والفراغ الذي يتركه الأدب ينبغي أن يملأه النقد، **وتقصير الأدب عن أداء رسالته ينبغي أن يكشف عنه النقد ويعالجه**. على أننا نعتقد على العكس، أن جو الأدب في بلادنا خيرُ جوٍ ملائم لمهمة النقد: فالنتاج وفير كثير، والمحاولات متعددة، والأدباء كلهم يمرون بتجارب ادبية جديدة نتيجة تمازج الثقافات والتأثر بالآداب الأجنبية، والرغبة في خلق أدب أصيل مبتكر رغبة قائمة بل متحققة في بعض الأحيان. ومع ذلك فصوت النقد صامت، واصداء الأدب فيه خرساء.

وقد يقال غير هذا. **قد يقال إن رسالة الأدب تأتي في مجتمعنا العربي في المرتبة الثانية، وان الناس مشغولون عنها برسالة السياسة والاهتمامات السياسية المتصلة بالكيان القومي كله**. وهذا أيضاً تفسير ناقص. فالأدب العربي، كأي أدب، ليس معزولاً عن سائر حياة المجتمع العربي، وهو ليس معزولاً عن المعركة القومية والسياسية خاصة. ومنذ سنوات بعيدة قدّم الأدب رسالة كبرى في هذا المجال، فعبّر عن المشاعر الوطنية والقومية، وما يزال يجهد كل يوم للربط بين رسالته وحاجات الشعب العربي، بين مطالبه ومطالب الكيان العربي. وكثير من أدبائنا الصادقين، نقلوا إلى نفوسهم ومشاعرهم مشاعر مجتمعهم وحاجات أمتهم، وخلقوا من ذلك أدباً قومياً يُسهم في المعركة الشاملة التي يقوم بها العرب في كل مكان. ولئن كانت الاهتمامات القومية والسياسية شغل الناس الشاغل في هذه المرحلة التاريخية من حياة مجتمعنا، فكم حريّ

بهذه الاهتمامات أن تنشغل بالأدب الذي يُعبّر عن هذه المشاعر القومية، وأن تُعنى بالفكر الذي يريد أن يصون هذه الاهتمامات السياسية ويحميها من الانحراف؟ ان كل فرد عربي واعٍ يشعر اليوم أن المعركة القومية والسياسية التي تخوضها الأمة العربية، لا تأخذ معناها السليم ولا تتخذ كامل مداها الا إذا صانها الفكر الصادق وقادتها الثقافة الرحبة. ومهمة الأدباء الأولى أن يقوموا بهذا الصون وأن يضعوا في الحركة القومية العارمة كل ما يريده الفكر من صدق ومحبة واحترام للإنسان وتطلع الى قيم إنسانية حقة. ومهمة النقاد أن يسهموا في هذا مع الأدباء فيكونوا لهم الحافز والحامي. إن رسالة الأدب الحقة لا تجد منطلقها الرحيب في وقت من الأوقات كما تجده أيام الانبعاث القومي والنهضة السياسية.. هنالك يقف القلم ليدرك مسؤوليته الكبرى، ويتململ الحرف ليجد كلمة البناء، كلمة الأمة. وهنالك تعظم مسؤولية نقد الحرف للحرف واستجواب الكلمة للكلمة. ونحن اليوم هناك حيث ينتظر مجتمعنا المنطلق قولة الفكر الصادق وصرامة النقد المؤمن.

إن معركتنا القومية الكبرى، لن تصل إلى مستقرها الا إذا كانت في الوقت نفسه معركة إنسانية كبرى، ولا بد بالتالي أن تُداخل القيم الإنسانية عملنا القومي اليومي، وان ندرك ان تفتح قوميتنا لا يتأتى الا مع تفتيح إنساننا العربي، مع تحريره من كل عبودية، مع تعبئته بالقيم الثقافية والحضارية الحقة. ومثل هذا الربط بين الانطلاقة القومية والتفتح الإنساني، وهو ربط لا تكون بدونه الوثبة القومية جديرة بهذا الاسم ولا تصل بدونه إلى غايتها، تقع على الأدباء مسؤولية القيام به،

وتقع على النقاد مسؤولية تذكير الأدباء بمعناه وضرورته.

وقد يقال بعد هذا وذاك ان نتاجاً واحداً من نتاج الأدباء خير من ألف نقد، وان قولة بيكون الشهيرة « ان تجربة واحدة من تجارب الطبيعة تعدل عندي ألف دليل عقلي » تصدق أيضاً على ميدان الأدب والنقد. قد يقال بتعبير آخر ان الناقد هو القارىء وحده، وان الناقد طفيلي يريد ان يعيش على نتاج الأدباء، وهو يعجز عن فهم هذا النتاج، وكثيراً ما يُشوّهه ويُسيء اليه. فلا نقد إذاً ولا نقاد، بل أدب وأدباء، والحكام هم القراء، مهما يكن حكمهم فردياً. ذلك ان الأدب تجربة شخصية، وفهمها تجربة شخصية، ولا بد ان ندع لكل قارىء المجال لتجربة ذاتية يقوم بها مع ما يقرأ، كما ندع لكل أديب مجالَ مثل هذه التجربة مع ما يكتب.

وفي هذا القول تكمن المشكلة الحقيقية. والرد عليه يقودنا إلى صلب الموضوع في نظرنا. انه يضطرنا إلى أن نقول منذ البداية **ان أزمة النقد العربي لا ترجع الى كثير من الأسباب العارضة التي تذكر، وإنما ترجع الى أن مهمة الناقد ما تزال غامضة قلقة غير مستبينة لجمهرة المهتمين بالأمر**. ومرد هذا الغموض في مهمة الناقد الى النقاد أنفسهم وما يدركونه من رسالتهم. ذلك اننا نستطيع، بشيء من التعميم أن نقسم النقد في البلدان العربية الى ثلاثة أنواع أساسية:

● **الأول نقد يستند إلى النقد العفوي، إلى حكم شخصي غامض، شعاره: هذا يعجبني وذاك لا يعجبني**. وفي مثل هذا النقد نلفي انطباعات شخصية تتجلى في عبارات عامة غائمة تحمل شتى المعاني والتفسيرات، ويمكن أن تنطبق على أنواع كثيرة من الاساليب.

ومثل هذا النقد لا يستمد قيمته في نظر القراء الا من شأن قائله ومكانته الأدبية. وهو في معظم الأحيان نقد يتأثر تأثراً كبيراً بالعلاقة الشخصية التي بين الناقد والكاتب، ويلعب فيه استلطاف الناقد للكاتب وتعاطفه معه دوراً كبيراً ما دام قوامه الانطباع الذاتي الشخصي.

ولا حاجة إلى بيان تهافت مثل هذا الضرب من النقد رغم شيوعه، ورغم انه النقد الغالب عندنا، لا سيما بعد ان تولّت مهمة النقد في معظم الاحيان صحافة هزيلة مرتزقة. ولا شك ان مثل هذا النقد يلعب دوراً كبيراً في تشكيك الأدباء والقراء في قيمة النقد وضرورته.

● أما النوع الثاني من النقد السائد عندنا، **فهو النقد الذي يجعل مهمته التحليل والشرح، دون أن يشتمل ذلك التحليل على تقويم حقيقي**. ومثل هذا الضرب من النقد، يدع غالباً النتاج الذي لم تُعرف قيمتُه بعد، ويكتفي بتحليل النتاج الذي اشتهر وعُرف، ويجعل مهمته الأولى تحليل ما في هذا النتاج من قيم ومعان، دون أن يحاول أي تقويم ونقد. انه بتعبير آخر ضرب من «الرصف الحي» لكبريات المؤلفات الادبية، أو حواشي موشّاة مطرّزة على الكتب القيمة، أو ضرب من «المغامرات التي تقوم بها النفس وسط أمهات المؤلفات الأدبية» على حد تعبير اناتول فرانس. ومثل هذا النوع من النقد هو الذي دعت إليه مثل «مدام دوستايل» في فرنسا، ومثل الشاعر الفرنسي «هوغو» حين انكر على الناقد حق مناقشة العبقرية ومجادلتها. وإلى هذا الضرب من النقد يلجأ نقادنا اليوم حين يتحدثون عن نتاج كبار الأدباء، وحين ينقلون خاصة النتاج العالمي الشهير.

وواضح أن مثل هذه المهمة لا يمكن أن تكون مهمة النقد الحقيقي،

فالناقد لا يجوز ان يُكرّس عمل الادباء ويباركه، بل عليه أن يكتشفه حقاً ويجلوه. ومثل هذا الناقد الذي يسير في ركاب الابداع الرائع الذي أجمع عليه الناس، لا يستطيع أن يسهم في معركة الأدب، لأن هذه المعركة تحتاج دوماً إلى من يدفع بها إلى امام عن طريق تقويم لها يجعلها تتجاوز ذاتها، ومن بدهي الأمر أن لا نقد بلا تقويم.

● والنوع الثالث من النقد الذي بدأ يشيع في بلادنا منذ أمد ليس ببعيد، هو النقد الذي يريد أن يتجاوز حدود الأدب الخالص، ليدخل في اطار التحليل الفلسفي أو النفسي أو الاجتماعي أو الخلقي. وكلنا يعلم ذلك الطراز من النقد الذي تأثر بالدراسات الاجنبية، فأخذ يُعنى بتحليل المؤلفات تحليلاً يستند الى حقائق علم النفس أو حقائق التحليل النفسي أو معطيات علم الاجتماع أو قواعد الاخلاق أو مبادىء الفلسفة.

ولا شك أن مثل هذه الضرب من النقد محاولة جدية أكثر من النوعين السابقين، فهو يُخضع النتاج الأدبي أولاً لبعض القواعد، مجتنباً بذلك آفات النوع الأول من النقد، نعني الحكم العفوي الذاتي الذي لا يستند الى مقياس واضح ومعيار مقرر. وهو ثانياً لا يكتفي بان يصف النتاج الأدبي ويستعرض ما فيه، بل يجاوز ذلك إلى النبش في أعماقه، الى العوامل الخفية التي ولدته، الى ربطه بصاحبه وربط صاحبه بالعوامل التي أثّرت في تكوينه.

غير أن الناقد الدائن بمثل هذه النزعة لا يستطيع أن يرى النتاج الأدبي إلا من زاوية واحدة، هي زاوية المذهب الذي يأخذ به. وهو لا يستطيع بالتالي أن يطل على المؤلف الأدبي الاطلالة الشاملة التي لا بد منها لكمال النقد. بل هو يحاول في معظم الأحيان أن يرى في المؤلف

افكاره هو ومذهبه هو أو نقيض تلك الأفكار وذلك المذهب. وكثيراً ما يحمل الاثار الادبية ما ليس فيها ويقسرها على أن تدخل في قالب مذهبه الذي يريده. ويكفي للدلالة على هذا ان نذكر بعض ضروب النقد الادبي التي قدمها « فرويد » صاحب مدرسة التحليل النفسي، أو التي قدمها « ماركس » فيلسوف المادية الجدلية. فهل ندرك حقاً معنى أثار (بودلير) إذا ذكرنا انها اعتراف بعقدة أبوية لديه؟ وهل نزداد وعياً لنفس (هوغو) إذا قلنا إنه وليد عقدة قتل الاب؟ هل ندرك روعة كتابات (دوستويفسكي) إذا قلنا إنه كان مصاباً بمس الاغتصاب، كما كان (تولستوي) مصاباً بالنرجسية؟ كذلك هل يكفي في تقويم آثار (فلوبير) و(موباسان) ان نقول إنهما كاتبان بورجوازيان كما أراد ماركس؟

ان الناقد الحق لا يستطيع أن يستغني عن نظرة شاملة الى الأدب ككل، ولا يجوز أن يحكم الا من خلال مثل هذه النظرة الشاملة. والنقد المذهبي المستند إلى نزعة نفسية أو فلسفية أو اجتماعية، يضل طريق النقد إن خيل إليه انه يصيب بنقده كل ما في الاثر الأدبي. أما إن اتخذنا من مثل هذا النقد وسيلة من بين الوسائل التي تؤدي إلى فهم الاثر الأدبي وتقويمه، فعند ذلك يحتل مكانته الغالية في ميدان النقد الصحيح.

هكذا إذا نظرنا إلى النقد في البلدان العربية هذه النظرة المجملة، استبان لنا ان هذا النقد بأنواعه الثلاثة الكبرى، لا يطمئن حاجات النقد الحقيقي، ويظل مقصراً عن العناية التي وُجد من أجلها النقد. ومن

هنا كانت الشكوك فيه، ومن هنا نراه بعيداً عن أن يحتل المكانة التي تنتظر منه.

* * *

ويبقى أن نسائل أخيراً: **ما هو اذن النقد الصحيح الذي من شأنه أن يعيد للنقد قيمته ومكانته؟**

وعسير علينا في مثل هذا المقام أن نجيب عن مثل هذا التساؤل جواباً كاملاً. وحسبنا أن نتحدث عن أهم معالم مثل هذا النقد المرجو. إن الازمة الكبرى في النقد، حتى في البلاد الاجنبية، ترجع قبل أي شيء آخر إلى ذاتية النقد. ومما يخلق الارتباك في الحكم على شأن النقد ارتباك النقد نفسه في أحكامه وتباين ما يعطيه من نتائج. وهذا التباين في أحكام النقاد يبلغ من التباعد أحياناً حد التناقض كما نعلم. فكأن النقد يفتقد اذن مقاييس مشتركة أو الحد الأدنى من المعايير الموضوعية الثابتة التي يستند إليها، وكأنه بسبب ذلك ذاتية مطلقة يتساوى لديها الوجود والعدم.

والمسألة دون شك عسيرة عميقة. إنها في حقيقتها ترجع إلى مسألة كبرى هي قدرة الذات على أن تحكم على ذات أخرى. غير أن هذا كله لا يعدو أن يشير إلى أن ثمة مشكلة ينبغي حلها، ولا يعني بحال من الأحوال، كما قد يخيل، ان المشكلة غير قابلة لأن تحل. ولا يجوز أن ننتهي من تقرير هذه المشكلة إلى موقف أشبه بموقف النوع الثاني من النقاد، نعني إلى القول بأن الفن لم يخلق ليُحكم عليه وليُنقد ولكنه خُلق ليُؤخذ ويُشاهد، لنكون متفرجين سلبيين على عملية الخلق والابداع

فيه، فمثل هذه النظرة تعني في أعماقها الفوضى الأدبية المطلقة. انها تقترب مما ذهب إليه أنصار الأدب الرومانتيكي في فرنسا، كردّ فعلٍ على أصحاب النزعة الكلاسيكية، حين قالوا إن كل شيء ممكن ومباح في الأدب، وان ليس ثمة حدود ولا قيود تقص جناحي الأديب.

إن تقرير المشكلة ينبغي أن تكون نتيجته، على العكس، القناعة بأن النقد لا يمكن أن يستقيم، وأن الأدب لا يمكن أن يحيا، إلا إذا ادركنا أن للعمل الأدبي قواعده الفنية واصوله الجمالية واهدافه الفلسفية، وان علينا أن نمهد لوضع هذه القواعد وتلك الأصول.

لقد كانت للأدب الكلاسيكي الفرنسي اصوله. ورغم ان تلك الأصول لم تكن اصولاً سليمة، وكانت جامدة قاسية، فانها ساعدت مع ذلك على خدمة الأدب والنقد، واسهمت في توكيد المعنى الأساسي للخلق الأدبي، نعني كون هذا الخلق موهبة وصناعة في آن واحد. ومهما يكن من سذاجة تلك القواعد، يظل من الهام أن وراءها ايماناً اساسياً بأن ثمة شيئاً انسانياً جوهرياً على الأدب أن يعبر عنه متبعاً قواعد تضمن تعريف الجمال تعريفاً ثابتاً شاملاً.

كذلك حاول النقاد العرب قديماً أن يضعوا مثل هذه المقاييس للعمل الأدبي. وقد تكون هذه المقاييس شكلية صورية تُغلّب المبنى على المعنى، ولكنها على أية حال لم تدع الأدب بلا أطر ومعايير. ونحن اليوم مدعوون إلى رسم هذه المعايير للعمل الأدبي وللابداع الفني. ولا شك ان عملنا هذا أصبح ميسّراً إلى حد بعيد بعد أن وجدت دراسات ادبية وجمالية واسعة، وبعد أن حاول علم الجمال أن يضع مقاييس موضوعية للآثار الأدبية والفنية.

ويزداد ادراكنا لاهمية هذه المقاييس إذا ذكرنا ان النقد في اعماقه ادراك لقيمة وتوجيه نحو هذه القيمة، ولا سبيل إلى ادراك قيم الأشياء دون ما تدارس لمراتبها، دون ما بحث في اسسها.

إن مهمة الناقد كما قلنا ونقول ان يجعل من العمل الأدبي عملاً متجدداً متقدماً دوماً عن طريق ما يقذفه امامه من قيم. ولا بد للنقد، إذا أراد فعلاً ان يدفع عجلة الأدب إلى أمام ان يملك منظومة من القيم الأدبية الشاملة، التي تلتقي فيها النظرة الفنية بالحقيقة الفكرية والفلسفية. فمثل هذه المنظومة التي يطل الناقد من خلالها على معنى الأشياء، على كنه الجمال وجوهر الحقيقة، هي التي تجعل منه قائداً يُحرّض الأديب دوماً على تجاوز ذاته في سبيل الوصول إلى أسمى ما يستطيعه من قيم الحق والجمال. إن رسالة الناقد أن يصل بالأديب إلى اقصى ما يستطيعه من تفتح على قيم الوجود، ولا يتم له ذلك إلا إذا أدرك هو أولاً هذه القيم ووعى مراتبها ورسم وسائل بلوغها.

وأدبنا العربي احوج ما يكون إلى مثل هذا النوع من النقد. والبحران الدي هو فيه لا يخرجه منه إلا نقد مزود بمقاييس قادرة على أن تدخله في أطر تمسك بوجوده وتقيه من الضياع. ولا نعني بهذا أن بعض المحاولات لوضع اسس موضوعية للنقد الأدبي لم تتم في بلادنا. فثمة تجارب في هذا الباب، غير انها ما تزال في بدايتها، وما تزال بعيدة عن أن تفيد فائدة عميقة من نتائج الدراسات الجمالية والأدبية التي تمت في العالم.

يضاف إلى هذا أن مثل هذه المحاولات، على قلّتها وتقصيرها عن كامل المدى المطلوب، ما تزال تعيش في معظم الأحيان في معزل عن

حركة النقد الأدبي، وتدارسها وتداولها لم ييسّرا بعد، وما يزال النقاد الفعليون في واد وهذه الدراسات في وادٍ آخر.

على أن جوهر الأمر أن الأسس الموضوعية المرجوة، ينبغي أن تستقى من نظرة شاملة إلى قيم وجودنا وحياتنا، وينبغي بالتالي أن يصحبها جلاء متّصل لمعاني هذا الوجود ومستلزماته. ومن هنا كان نمو النقد الأدبي ونمو النظرية النقدية الموضوعية وتبطين أوثق الارتباط بنمو فلسفتنا ونظرتنا إلى الكون والأشياء.

إن النقد في معناه العميق يعني تحقيق قيم الحياة ومعنى الوجود الصحيح في النتاج الأدبي، ولا يتم ذلك إلا إذا ارتبطت قواعد الفن الجمالي بالمبادىء والنظرات التي توجه حياتنا وترشد سلوكنا. إن كاتباً كسارتر لا يخطىء حين يقول في (ما هو الأدب) إن الناثر يكتب ليقول شيئاً، وان على الناقد ان يجلو ما أراد الناثر أن يقوله، أي أن يحكم على العمل الأدبي من خلال قيمته الفلسفية والخلقية. فالناثر عنده « انسان اختار طرازاً معيناً من العمل، يمكن أن ندعوه باسم العمل عن طريق الكشف. فمن المشروع إذن أن نطرح عليه هذا السؤال: أي مظهر من الكون تريد ان تكشف، وأي تغيير تريد أن تحدثه في الكون بوساطة هذا الكشف؟ فالكاتب (الملتزم) يعرف ان القول فعل، ويعرف ان الكشف يعني التغيير، واننا لا نستطيع ان نكشف ما لم نستهدف ان نغير ».

وهكذا نخلص في نهاية الأمر إلى ان الموقف النقدي الصحيح هو الموقف الذي يجمع محاولتين في آن واحد: الأولى تطبيق مجموعة من القواعد الجمالية الموضوعية جهد المستطاع، والثانية ربط القيم الجمالية

التي يكشفها في النتاج الأدبي بالقيم المثلى في الحياة، بقيم الحق والخير، بالقيم الفلسفية والخلقية. والمحاولتان كما قلنا ليستا منفصلتين أو متعاقبتين، إنهما متّحدتان، بمعنى ان القواعد الجمالية لا بد أن تستمد شأنها من القيم الفلسفية والخلقية التي تتذوقها وتتأنق في عرضها، إيماناً منها بها. وبمعنى ان القيم الفلسفية والخلقية حين تهز نفس الكاتب لا بد ان تنقلب في تـربته الأدبية الفنية إلى قيم جمالية انفعالية. إن الحق والجمال لا ينفصلان، والجمال ليس سوى القيم التي يؤمن بها المرء، حين تتجه بفضل الانفعال إلى أن تتفتح في ابداع فني وادبي. ان افلاطون كان على حق حين قرر ان الجميل والخيّر لا يفترقان.

البلاغة والنقد(*)

بدوي أحمد طبانة

- ١ -

خلّفت الأمة العربية منذ جاهليتها الأولى نتاجاً ضخماً من الأدب فيه صورة لأحاسيس الأدباء ومدى تأثرهم ببيئتهم وحظّهم من الثقافة والفكر، وحظّهم من العاطفة والخيال، وتبدو منه أدلّة قدرتهم البارعة على التصوير والتعبير.

وهذا النتاج الضخم ليس على درجة واحدة من الإجادة والإبداع، وليس على درجة واحدة في إحداث التأثير الفني في نفوس مستقبلي هذا النتاج، بل إن منه ماسما واتّسم بالجودة تهتزله نفوس القارئين والسامعين، وتطرب له قلوبهم، ويتجاوز تأثيره العصر الذي أنشىء فيه والجماعة التي حدّثت به إلى العصور اللاحقة والأجيال التالية ليصبح لغة الإنسانية التي تعبّر به عن آمالها وآلامها وترسم لها صورة المثل العليا التي لا تزال تتطلع إليها في كل جيل وفي كل قبيل، وذلك بما توفر له

(*) من كتاب «أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية»، تأليف بدوي أحمد طبانة، القاهرة - مطبعة مخيمر، ١٩٥٣. ص ٤٨ - ٧١.

من شعور صادق وتعبير جميل، وبما بدا فيه من الأصالة والقدرة على التصرف والافتنان، ومنه نتاج جاء رثّاً خَلْقاً، وتعبيراً سقيماً عن شعور سقيم، أو جاء صدى لإحساس الغير وعواطفه، فكان بارداً غثّاً.

وأنت إذا اطلعت على هذا التراث الأدبي راعتك كثرته، ولكن هذه الكثرة التي تروعك لن تراها ممثلة لضروب الأدب تمثيلاً كاملاً، فإن هذا التراث الذي خلّفته الأمة العربية يكاد يكون كله شعراً. ولعظم مكانة الشعر في نفوسهم أطلقوه على كل علم وفن[1]. وأما سائر ضروب الأدب فلن ترى منها إلا ظلالاً غير مستقرة. والقليل الذي أُثِرَ لنا من خطب الجاهليين قليل لا غناء فيه. بل إن هذا القليل شكّ فيه جماعة من علماء الأدب ومؤرّخيه وتصدّوا له بالنفي، لما رأوا فيه من صناعة لفظية وأسجاع مفتعلة، رأوها غير جديرة أن تُنسب إلى هذا العصر الذي لم يعرف التكلّف في شيء من فنون الحياة، فأَحْرِ به ألا يعرفه في فن من فنون القول.

أما الكتابة فلاحظ لها من الحياة في هذا العصر، إذ كان العرب قوماً قد فشت فيهم الأمية وجهلوا القراءة والكتابة، ولم يكن لديهم من تكاليف الحياة أو نُظُم الحكم ما يقتضي الكتابة تُنظّم شؤونهم، وتقوم لهم بمستلزمات الحكم والحياة، ولم يجتمع لدى العرب من موارد الثقافة وضروب الحضارة ما يهيىء للنثر الفني أن يحتل منزلته من أدبهم، ويدل على قدرتهم على تنضيد المعاني وتنسيق الأفكار.

---

(١) أشعره الأمر وبه: أعلمه. والشعر غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرا (قاموس: ج ٢، ص ٥٩).

وكانت الحال قريباً من ذلك في صدر الإسلام وفي عصر دولة بني أمية، إذا استثنينا من فنون النثر الخطابة التي كان لها أثر ملحوظ بسبب الحاجة إليها في نشر المبادىء، وفي الترغيب والترهيب، وقد احتل جماعة من فحول العرب منازل خطابية فكانوا فرسان الكلام تهتز لهم أعواد المنابر، وترتعد لسماعهم القلوب، وإذا استثنينا الكتابة التي وُلدت في أخريات عصر بني أمية ووضع لها عبد الحميد بن يحيى قواعد وأصولاً يحتذيها رجال هذه الصناعة، ولكنها على أي حال لا تُعدّ صناعة لها خطرها في هذا العصر، وإنما يكون لها هذا الشأن في العصر العباسي الذي شعّت فيه أضواء العلم والمعرفة، وبدأت الكتابة وسائر ضروب النثر الفني تظهر واضحة المعالم بيّنة القسمات.

فأظهر ألوان الفن الأدبي عند الجاهليين والإسلاميين هو الشعر الذي كان صناعة العرب تنطلق به ألسنة فصحائهم وذوي المواهب منهم فتردّده الألسنة ويتراواه الناس حتى اشتهر أمره، وحفظ على صفحات القلوب، إلى أن كان التدوين في العصر العباسي الأول فحفظته السطور بعد الصدور.

تناول هذا الشعر جميع الفنون وعالج جميع الأغراض التي تتصل بالحياة وتعرض للشاعر فتؤثر في حسّه وتُثير انفعاله من تعبير عن الحب أقوى العواطف الإنسانية، وبكاء الأطلال الدوارس التي خلّفها الأحباب، ووصف مشاهد الصحراء من سهل وجبل، ونبات وحيوان، ومطر وسحاب، ومديح لأولي النجدة من الأحرار الشجعان الكرام، وهجاء للأعداء، وفخر بالأولياء، ووصف للحرب والغارات، ورثاء لمن أسدى فضلاً إلى الشاعر أو كانت له به صلة من رحم أو جوار. ومثل

هذه الأمور التي تثير انفعال الشاعر وتؤثر في عاطفته تجعله يحاول أن يشرك غيره معه في الإحساس بما أحس والتأثر بما تأثر به، وهذا هو داعيةالقول وغايته.

- ٢ -

يستقبل الناس هذا النتاج استقبالاً مختلفاً، بحسب ما تمليه طبائعهم، وتذوقهم لهذا الفن، فمنهم من يغالي به ويرفعه إلى القمة، ومنهم من يتّضع به إلى الحضيض بحسب أهوائهم وولائهم للشاعر أو عدائهم له أو للجماعة التي ينتمي إليها. فجاءت هذه الأحكام وفيها التناقض وآثار الارتجال، فما يعجب هذا لا يرضى عنه ذوق ذاك، حتى كان الاتفاق على خبراء بهذه الصناعة يصدرون في أحكامهم عن خبرتهم وطول معاناتهم للشعر ،لأنهم طالما بلوه وراضوا جامحه، وذلّلوا شارده حتى استلانت لهم قناته، وسهل عليهم صعبه، « ففي أواخر العصر الجاهلي كثرت أسواق العرب التي يجتمع فيها الناس من قبائل عدة، وكثرت المجالس الأدبية التي يتذاكرون فيها الشعر وكثر تلاقي الشعراء بأفنية الملوك في الحيرة وعمان فجعل بعضهم ينقد بعضاً، وهذه الأحاديث والأحكام والمآخذ هي نواة النقد العربي الأولى(٢)».

وهؤلاء الحكام أو النقاد كانوا يصدرون أحكامهم عامة، قائمة على التأثر والانفعال من غير منهج يصدر الحكم على مقتضاه، لأن هذا المنهج لا يتسنّى إلا لناقد استطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل، وهذا ما لم يكن عند قدماء العرب، وما لا يمكن أن يكون. ومن ثم جاء نقدهم جزئياً

---

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ١١ - ١٢.

مسرفاً في التعميم، يحس أحدهم بجمال بيت الشعر وتنفعل به نفسه فلا يرى غيره ولا يذكر سواه، كشأنه في كل أمور حياته إذ تجتمع نفسه في الحاضر الماثل أمامه. وفي هذا ما يُفسّر ما تجده في كتب الأدب من أحكام مسرفة كقولهم (**هذا أجود ما قالت العرب**) و(**هذا الرجل أشعر العرب**) وما إلى ذلك[٣]. فإذا أنت بحثت عن العلة التي بنوا عليها هذا الحكم أو ذاك لم تجد لها أثراً. ولا غرابة في ذلك لأن التماس العلة العقلية عمل عقلي منظّم ينتج عن ثقافة عامة، أو في الأقل ثقافة خاصة، تتصل بهذا العمل الفني. والثقافة الخاصة التي نعنيها هي الإلمام بالعلوم اللّسانية، وتلك لم تكن علوماً منظمة لأن تدوينها جاء متأخراً في العصر العباسي، فكان الإحساس وحده هو الحكم في تقدير هذه الآثار الفنية. أما التقسيم والميل إلى التحديد الذي يجعل من هذا النقد الذوقي لوناً من ألوان المعرفة يُؤخذ به ويُقاس عليه فذلك ما لا وجود له.

ومع ذلك فقد تجدمن بينهذه الأحكام المبنية على الذوق وحده ما التُمس له العلة، كما تجد مثل ذلك في كلمة **عمر بن الخطاب** في صفة شعر زهير ووجه استحسانه إياه، وهي قوله (**كان لا يعاظل في الكلام، وكان يتجنب حوشي الشعر، ولم يمدح أحداً إلا بما فيه**). وهذا قول يستند على الدليل والتعليل، وهو وإن كان قد قصر العلة على النظر إلى الألفاظ وإلى تحرّي الصدق فيما يقول، إلا أن ذلك فيما نعلم كان أول حكم نقديّ مبنيّ على التعليل، وأحر بتلك النظرة الفاحصة والوعي السابق أن يصدرا عن عمر.

---

(٣) النقد المنهجي عند العرب. ص ٧.

أما قصة النابغة وحكمه بين الخنساء وحسان والأعشى في سوق عكاظ ونقد النابغة بيتيْ حسان، فأكبر الظن أنها مفتعلة، لأن ما ذكر من العلل أجدر بكلام المتأخرين من النحاة واللغويين. وربما كان أصدق من هذه الرواية ما رواه القالي في (أماليه) أن النابغة قال لحسان إنك لشاعر، وقال للخنساء إنك لبكاءة، أو ما رواه ابن قتيبة أن حسان قال للخنساء: أنت أشعر من كل ذات مثانة، قالت: ومن كل ذي خصيتين.

وهذه الأحكام العامة لم تأخذ صورة التأليف في النقد، ولم تحاول وضع أسس صالحة تتخذ مقاييس، وإنما هي أحكام فردية وآراء عارضة تتناول الجزئيات ولا تُعنى بوضع موازين كلية تصلح لهذا الأثر وتنطبق على غيره. وهي كذلك معتمدة الاعتماد كله على أذواق مصدري هذه الأحكام دون نظر إلى قاعدة تُبنى عليها. فالذوق الشخصي هو المقياس الأوحد لنقد الشعر والشعراء، ولم يصل هذا الذوق بتجاربه الكثيرة وموازنته بسائر الأذواق إلى استخلاص نقطة وسط تلتقي عندها الأذواق المختلفة.

فالطبيعة المواتية والفطرة السليمة كانت المختبر الذي تختبر به الآثار الفنية عند القدماء، ولكن ذلك لا يغضّ بحال من سلامة هذه الآراء إذا بَعُدَ صاحبها عن المؤثرات الخارجية عن العمل الأدبي، وكان هذا العمل الأدبي وحده هو مجال الحكم من غير نظر إلى المصدر. ونحن لا نستطيع أن نتجاهل أثر الذوق في النقد ولا أن نتنكّر للأحكام التي تصدر عنه حتى في العصور الحديثة بعد أن استقل النقد الأدبي بأسسه وتعاليمه وألّفت فيه الكتب لعلماء من أمم مختلفة.

وليس من شك في أننا لا نستطيع أن ندرك طعم طعام أو شراب ما

لم نتذوقه بأنفسنا. ولا يمكن أن يُغنينا عن هذا التذوق الشخصي أي تحليل كيماوي أو تقرير خبراء. وكذلك الأمر في الفنون كافة، فأي وصف للوحة زيتية أو تمثال من الرخام لا يمكن أن يُغني عن الرؤية المباشرة. وكذلك الأمر في الأدب، فذوقنا الخاص هو أساس كل فهم له بحيث يبدو النقد الذوقي أمراً مشروعاً.

وهو، بعد، حقيقة واقعة حتى عند العلماء من النقاد المحدثين فـ (التأثرية) قائمة في أساس كل نقد[٤] حتى لنرى ناقداً عالماً كـ(لنسون) يقول: إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمي هي إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة وفقاً لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته فإننا نكون أكثر تمشياً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثرية في دراستنا وتنظيم الدور الذي تلعبه فيها، وذلك لأنه كلما كان إنكار الحقيقة الواقعة لا يمحوها فإن هذا العنصر الشخصي الذي نحاول تنحيته سيتسلل في خبث إلى أعمالنا، ويعمل غير خاضع لقاعدة. وما دامت التأثرية هي المنهج الذي يمكّننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها، فلنستخدمه في ذلك صراحةً، ولكن لنقصره على ذلك في عزم ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميّزه ونقدّره ونراجعه ونحدّده. وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه. ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة.. وإذن فالنقد الذوقي نقد مشروع وحقيقة واقعة[٥].

---

(٤) النقد المنهجي، ص ٦.

(٥) منهج البحث في الأدب واللغة، ص ٣٩.

وهذا الذي رأيناه من غلبة الذوق وتأثيره في الأحكام الأدبية مذ وجد الشعر العربي لا ينقطع سببه في العصور التالية، بل إننا سنرى أن إعمال الذوق الخاص في تقدير النص الأدبي سيظل واضح الأثر فيما بعد. وفي القرن الأول الهجري كَثُر النقاد واتسع مجال القول عندهم، وحاولوا أن يضعوا أحكاماً عامةً للمعاني وأحكاماً عامةً للأساليب. وارتقى بذلك النقد وكثرت الموازنة بين شعر وشعر، وشاعر وشاعر، ورأينا للمرة الأولى شيئاً من الأحكام على الشعراء وتقسيمهم إلى طوائف وطبقات.

على أن الذين اضطلعوا بهذا العمل للمرة الأولى هم رجال اللغة والنحويون الذين سماهم الناس أدباء. وهذا (**ابن الأنباري**) في كتابه (**نزهة الألباء في طبقات الأدباء**) يشرح هذه الكلمة فيضيف إليها ما يعرفها بقوله (أي النحاة)، ويجعل فيه بعض الأدباء إلى جانب مجموعات كبيرة من النحاة واللغويين من أمثال أبي عمرو بن العلاء، ويونس بن حبيب، والأصمعي، وأبي عبيدة، والمفضل الضبي.

ولا شك أن كل واحد من هؤلاء الأعلام ينظر إلى النص الشعري من الزاوية التي يجيد النظر منها، فلكل واحد منهم ناحيته التي أتقنها وأجاد فيها. ويصدق ذلك قول **الجاحظ**: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب»[٦]. ولقد كانت هذه الثقافات المتشعبة سبباً في تشعّب بحوث النقد وتنوّع أساليبه، أما النقد الأدبي الفني الخالص فلا نكاد نجد فيه دراسة منسّقة منتظمة.

---

(٦) العمده: ج ٢، ص ٨٤.

- ٣ -

ومن أقدم الذين قدّموا إلينا دراسة أدبية منظمة - بل لعله أقدمهم - رجل من رجال العربية، اجتمعت فيه مواهب كل هؤلاء العلماء والأدباء هو (**محمد بن سلام الجمحي**)(٧) الذي كان نحوياً ولغوياً وراويةً وعالماً بالشعر، وجدناه يخصّص مؤلفاً لدراسة الشعراء، ويعمد إلى تقسيمهم إلى طبقات، ويسمي كتابه (**طبقات الشعراء**). وهو في هذا الكتاب يضع بعض الأسس الفنية للنقد الأدبي، منها وجوب تخصص جماعة له من العلماء المثقفين المختصين به، كما أن كل صناعة من الصناعات تحتاج إلى متخصصين يعرفون مداخلها، ويفقهون سرها، «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقّفه العين، ومنها ما تثقّفه الأذن، ومنها ما تثقّفه اليد، ومنها ما يثقّفه اللسان»(٨).

وهو من جهة أخرى يرى أن الأحكام التي يصدرها العلماء لاتتسنى إلا لذوي الدربة والممارسة الذين راضوا أنفسهم على مثل هذا اللون من الصناعات. ويشير حينئذ إلى أن الذوق الخاص لكل إنسان لا يكفي،

---

(٧) هو أبو عبد الله محمد بن سلام عبد الله بن سالم البصري، كان من جملة أهل الأدب وألف كتاباً في طبقات الشعراء وأخذ عن حماد بن سلمة وروى عنه الإمام أحمد بن حنبل وأبو العباس ثعلب. وقال محمد بن أحمد بن يعقوب بن شبة: حدثني جدي قال: كان ابن سلام له علم بالشعر والأخبار، وهما من جملة علوم الأدب.. توفي سنة اثنتين وثلاثين ومائتين، وكان ذلك في السنة التي مات فيها الواثق وبويع المتوكل ابن المعتصم (نزهة الألباء في طبقات الأدباء، ص ٢١٧ - ٢١٨).

(٨) طبقات الشعراء، ص ٦.

وإنما الذوق المعتمد هو ذوق الخبير بالشعر. ويشير إلى التفاوت العظيم بين خبير وخبير، بحسب دربته وطول تجربته. «وإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم. قال محمد: قال خلاد بن يزيد الباهلي لخلف بن حيّان أبي محرز (وكان خلاد حسن العلم بالشعر يرويه ويقوله): بأي شيء ترد هذه الأشعار التي تروي؟ قال له: هل تعلم أنت منها ما إنه مصنوع لا خير فيه؟ قال: نعم. قال: أفتعلم في الناس من هو أعلم منك بالشعر؟ قال: نعم. قال: فلا تنكر أن يعرفوا من ذلك ما لا تعرفه أنت!».

ومن ذلك ما روى أن قائلاً قال لخلف الأحمر: إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته، فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك! فقال له: إذا أخذت أنت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصراف إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له(٩)؟ ومن هذا نفهم أن ابن سلام أضاف إلى مقاييس الذوق مقياساً آخر هو مقياس الرأي والاتفاق على الحكم عند العارفين من أهل الصنعة.

تعرض ابن سلام كذلك لأمر كان يشغل بال معاصريه، وتكلم فيه بعض العلماء والأدباء في زمنه، ذلك هو أمر الشعر المطبوع الذي صحّت لديه ولدى ثقاته نسبته إلى أصحابه، وإلى الشعر المصنوع الذي وضعته الرواة لأسباب شرحها في كتابه، فبيّن دواعي الافتعال وأسباب معرفته بأدلة عقلية لا تقبل الشك، وتعرض في هذا المقام لجماعة من الرواة اتهموا باصطناع الشعر وإذاعته في الناس مدفوعين إلى ذلك بدافع العصبية أو

---

(٨) طبقات الشعراء، ص ٦.

(٩) المرجع السابق، ص ٧.

بالرغبة في ذيوع الشهرة بالانفراد برواية ما لم يستطع الرواة روايته. وهذا بحث سليم يدخل في صميم النقد وله صلة وثيقة بالمنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده.

ثم يدع هذه المقدمات النافعة المفيدة إلى ما ألف له الكتاب من تقسيم الشعراء إلى طبقات، ذاكراً عوامل تقديمه طبقة على طبقة. وهو في هذا الكتاب لا يتعرض للمأثور من شعر هذه الطبقة أو تلك فيحلّله تحليلاً فنياً مبيناً أسباب التقديم والتأخير، ولكنه يذكر الجيد من غير أن يعرف بأسباب الاستجادة. فليست لابن سلام في هذه الناحية «أحكام على الشعر نصاً، بل أحكام على الشعراء، وتنويه بما لهم من القول الطيب وبما لهم من نظراء وبالمنزلة التي هم أهل لها. ويورد ابن سلام في هذا الشأن بعض ما ذكره الناس قبله، وكثيراً ما يكون له رأي مبتكر لم يسبق إليه»(١٠).

كانت غاية ابن سلام كما يبدو من عنوان كتابه وضع كل شاعر في طبقته الملائمة وتفضيل هذه الطبقة على تلك، والمفاضلة بين هذا الشاعر وذاك. فالجاهليون عشر طبقات بحسب جودة شعرهم وكثرته. ثم يترك مقياس القلة والكثرة إلى الإجادة في غرض واحد من أغراض الشعر الكثيرة وهو الرثاء، فيجعل طبقة جديدة يسميها طبقة أصحاب المراثي. ثم ينتقل إلى دراسة الشعراء حسب مواطنهم، فشعراء المدينة وشعراء مكة وشعراء الطائف وشعراء البحرين وشعراء يهود المدينة. ثم ينتقل إلى الإسلاميين فيقسمهم عشر طبقات أيضاً، ويجعل التاسعة طبقة الرجاز.

(١٠) تاريخ النقد الأدبي، ص ٨٢.

ومن هذا نستطيع أن نستخلص أن ابن سلام قد عالج في كتابه عدة موضوعات تُعدّ من صميم ما يبحث النقاد في دراساتهم للأدب، فنظر إلى الزمان كما نظر إلى المكان، وتنبه إلى أثر البيئة في الشعر. وهذا البحث من أهم المباحث التي يُعنى بها دارسو الأدب ونقدته. ويظل كتاب ابن سلام من أهم ما كتب في النقد الأدبي عند العرب ويظل ابن سلام من أجلاء النقاد صحة ذهن ونفاذ بصر بما بسط من القول وأوضح من الدلائل وبيّن من العلل.. ففي كتابه صورة لحياة النقد منذ نشأ في الجاهلية إلى أوائل القرن الثالث، وصورة للأذواق المختلفة. ولقد كانت الأفكار في النقد مبعثرة لا يربطها رابط، حتى جاء ابن سلام فضم أشتاتها، وألف بين المتشابه منها بروح علمي قوي. ثم إن الأصول التي عرفت قبله في النقد لم توطد ولم توكد ولم تستقر ولم ترسخ إلا في كتاب (طبقات الشعراء). هذا إلى أن الكتاب أقدم وثائق النقد المدونة فيه كثير من آراء الأدباء واللغويين التي انتفع بها فيما بعد من كتبوا في الأدب أو في سير الشعراء(١١).

وقد عاصر ابن سلام علمٌ من أعلام الفكر العربي هو أبو عثمان الجاحظ الذي استطاع أن يتصوّر موضوع البيان العربي في صورة دراسة واسعة تعالج على شيء من الأسس النظرية وتحشد لها النصوص، ويستعان عليها بنتف من آراء الأمم الأخرى في الموضوع. وأنت على الرغم من طريقة الجاحظ الاستطرادية، وعلى الرغم من أنه لم يَبْن دراسته على نظرية بعينها يناقشها ويطبقها فإنك تتبين في كتابه (البيان والتبيين) تنبّهاً إلى النواحي العامة التي لا بد من اعتبارها في دراسة

---

(١١) المصدر السابق، ص ٩٠.

البيان، لا سيما ما اتصل منه بالجماهير كالخطابة والجدل والمحاجة بين أرباب النحل. وقد بحث الجاحظ فيما بحث طبيعة اللغة وعلاقة الألفاظ والمعاني وصفات الكلام المبين، وما يعرض له من وضوح وغيره ومن إيجاز وإطناب. وفصّل القول في مخارج الحروف وصحتها وسلامتها من العيوب. وصوّر الهيئة التي يجب أن يكون عليها الخطيب في مظهره وطرق تعبيره(١٢).

وهكذا نرى الجاحظ يلم بكثير من الموضوعات المتصلة بالأدب ونظمه ونقده، ولكنه يتكلم كلاماً عاماً ليس فيه تحليل كاف لموضوع بذاته. ولعل الذي أضاع هذه الثمرة المرتجاة من إمام من أئمة البيان العربي، هو الجاحظ نفسه، هو أسلوبه الاستطرادي الذي ينتقل من جدّ القول إلى هزله، ومن نادرة ظريفة، إلى حكمة طريفة. ومن هنا «كانت الإبانة عن حدود البلاغة وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة في تصانيفه ومنتشرة في اثنائه، فهي ضالة بين الأمثلة، لا توجد إلا بالتأمل الطويل والتصفّح الكثير»(١٣).

ومع ذلك فالعرب لم يُخطئوا حين عدّوا الجاحظ مؤسس البيان العربي. وليس ذلك لأنه وصل بجهده الخاص إلى قاعدة بيانية بعينها، فشخصيته القوية تكاد تكون معدومة في كتابه (البيان والتبيين)، ولكن لأنه جمع في هذا الكتاب طائفة من النصوص توضح لنا توضيحاً حسناً كيف كان العرب يتصورون البيان في القرن الثاني والنصف الأول من

---

(١٢) من الوجهة النفسية، ص ١٠٠.

(١٣) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص ٧.

القرن الثالث، وتعطينا صورة مجملة لنشأة البيان العربي إن لم تسمح لنا بتأريخ هذه النشأة(١٤).

ومن المؤلفات المعدودة في هذا الفن كتاب (الشعر والشعراء) الذي ألّفه ابن قتيبة(١٥)، وأخبر فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم وأسماء آبائهم، وعما يستحسن من أخبارهم ويستجاد من أشعارهم، وما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطأ في ألفاظهم ومعانيهم، وما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون. وأخبر فيه عن أقسام الشعر وطبقاته، وعن الوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسن لها. وكان أكثر قصده للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جُلُّ أهل الأدب والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب وفي النحو وفي كتاب الله عز وجل وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم.

ولقد أراد ابن قتيبة أن يكون مجدِّداً في تقدير الشعر والحكم على الشعراء، فلم ينظر إلى أحكام القدامى على أنها أحكام ذات قداسة يجب التسليم بها ولا تجوز مناقشتها أو ابتداع رأي مخالف لها. ولعل ابن قتيبة بهذا كان أوّل داعٍ للتخلص من قيود القديم الذي كبّل العقلية العربية

---

(١٤) البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر، لطه حسين (مقدمة نقد النثر) ص ٣ - ٤.

(١٥) هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري النحوي اللغوي الكاتب. ولد في الكوفة سنة ثلاث عشرة ومائتين، وتثقف على أهلها وسكن بغداد وتولى قضاء الدينور فنُسب إليها. وكان رأساً في العربية واللغة والأخبار وأيام الناس، ثقة ديناً، فاضلاً، مستقل الفكر، جريئاً في قول الحق. وتوفي سنة سبع وستين ومائتين. ومن أشهر كتبه الشعر والشعراء (وقد يسمى طبقات الشعراء)، وكتاب المعارف، وأدب الكاتب، وعيون الأخبار، والإمامة والسياسة، وكتاب الأشربة.

حقباً طويلةً بأغلالٍ ثقيلةٍ لا نزال نحسّ وطأتها في أيامنا، فيما نرى من أن كثيراً من علماء الأدب يُؤثرون البقاء في الدائرة التي خطها الأسلاف مع بعد العصر وتباين البيئات واختلاف الثقافات. ولنا أن نعدّ ابن قتيبة أوّل ثائر على التقاليد في الشعر وعلى أحكام القدامى، حين هاله تعصّب علماء عصره للقدامى وتحيّزهم الظاهر لهم، وانتقاص كل جديد مهما كان بالغ الجودة. استمع إليه يقول: ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلّد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدّمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظّه ووفّرت عليه حقّه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد السخيف لتقدّم قائله ويضعه في متخيّره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب عنده إلا أنه في زمانه أو أنه رأى قائله[16].

وبأسلوب منطقي بديع يصل ابن قتيبة إلى حقيقة ثانية، وهي أن الله لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كلّ دهر، وجعل كلّ قديم حديثاً في عصره. فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعدّون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثُر هذا الحديث وحَسُنَ حتى لقد هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم. وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا، كالخريمي والعتابي والحسن بن هانىء وأشباههم. فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرنا له، وأثنينا عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه، كما أن

(١٦) الشعر والشعراء، ص ٦.

الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه[١٧].

كان ابن قتيبة كما رأينا في هذه الكلمات حراً مستقلاً في رأيه، لا يطمئن إلى آراء القدماء السائدة في عصره إلا بعد اقتناع، ولكنه على الرغم من هذا الشعور لم يستطع أن يضع مقاييس جديدة يقيس بها الشعراء ويقسمهم إلى طبقات كما فعل ابن سلام في طبقات الشعراء، ولكنه تطرق في بحثه إلى أمورٍ تُعدّ من صميم البحوث البلاغية التي استقرت بعد ابن قتيبة. ومن هذه الأمور تكلمه في اللفظ والمعنى وتقسيمه الشعر بحسبها أقساماً، كما تكلم في الشعر المطبوع والشعر المصنوع، وإن كان الطبع عنده يعني الارتجال. وتكلم عن دواعي الشعر التي تهيج لقوله. وتكلم عن الضرورات الشعرية. «ومهما استعان ابن قتيبة في نقده بطرق العلم، فقد كان رأساً في العربية، مؤمناً بالذوق الأدبي، مقوياً للصبغة القديمة في أكثر ما جاء به»[١٨].

– ٤ –

وقد أخرج القرن الثالث أيضاً رجلاً من رجال البلاغة بمعناها المعروف، بل لعله أقدم رجالها، وهو الخليفة العباسي **عبد الله بن المعتز**[١٩] الذي ألّف كتاب (البديع). وعرض فيه ما استطاع جمعه من

---

(١٧) الشعر والشعراء، ص ٧.

(١٨) تاريخ النقد الأدبي، ص ١٤٣.

(١٩) أبو العباس عبد الله بن المعتز بن المتوكل من الخلفاء العباسيين. تحزّب له جماعة من الجنود الأتراك وخلعوا المقتدر، سنة ٢٩٦، وبايعوا ابن المعتز وسموه المرتضى بالله. أقام يوماً وليلة، ثم تحزّب أبناء المقتدر وحاربوا أعوان ابن المعتز وأعادوا المقتدر وقتلوا ابن المعتز سنة ٢٩٦. وكان شاعراً مطبوعاً وهو من الأدباء والعلماء تثقف على المبرد وثعلب وغيرهما. وله كتاب الأدب ومختصر طبقات الشعراء وكتاب البديع.

نصوص القرآن الكريم وأحاديث الرسول وكلام الصحابة والأعراب، ثم من عيون الشعر الجاهلي والإسلامي والعباسي، مما اشتمل على محسن من المحسنات البديعية التي كان القدماء يعرفونها ويحلون بها أدبهم دون أن يضعوا لها أسماء، فسماها ابن المعتز، ومثّل لها بما استطاع من الشواهد التي سبقت عصره. وكان هدفه من هذا التأليف أن يبيّن أن المحدثين الذين ذكرهم والذين نسب إليهم استخدام التحسين البديعي لم يكونوا مبتدعيه: « وليعلم أن بشاراً ومسلماً وابا نواس لم يسبقوا إلى هذا الفن البديع ». ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم. ثم اكثر حبيب بن أوس الطائي منه. فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط! وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة وربما قرئت من شعر احدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع[٢٠].

وقد كان البديع يسمى « اللطيف » حتى سماه بهذا الاسم مسلم بن الوليد، وذكره الجاحظ في (البيان والتبيين) بقوله: « والراعي كثير البديع في شعره، وبشار حسن البديع، والعتابي يذهب شعره في البديع ». ومن قوله في ذلك: « والبديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان »، على ما نعرف من تعصّب الجاحظ في كتابته للعرب ولغتهم وادبهم.

- ٥ -

أما الإفادة من العلم ووسائله في تقدير قيم الشعر فإنها تبدو واضحة

(٢٠) البديع ص ١٥ - ١٦.

في مؤلف من طراز جديد، وفي كتاب ينهج نهجاً جديداً. أما المؤلف فهو قدامة بن جعفر البغدادي[٢١]، ذلك الرجل الذي لم يكن عربياً في أصله ولا عربياً في أسلوب تفكيره. وأما الكتاب فهو (نقد الشعر) الذي نعدّه نقطة التحول في الأساليب النقدية، وتوجيهها توجيهاً جديداً لا عهد للنقد به.

كان النقد كما قدمنا فناً في أكثر مظاهره، يستلهم الإحساس الفطري البعيد عن أساليب التفكير، والخالي من الفلسفة والقواعد المنطقية، فجاء قدامة فجعله علماً، وجعل للفن قواعد يحكم بها عليه بأسلوب جديد هو أسلوب المنطق الذي يشرح علة الاستحسان، ويبين سبب الاستهجان، وكان ذلك صدى لثقافة جديدة طارئة على الثقافة العربية، تلك هي الثقافة اليونانية، وفي مقدمتها الأفكار والآراء التي تضمنها كتاب (الخطابة) لأرسطو الذي نُقل في هذا القرن إلى اللسان العربي. وكان جهد قدامة كما يبدو تطبيقاً لنظريات هذا الكتاب، وتحكيماً لقواعد الفلسفة في الحكم على معاني الشعر العربي. فكان قدامة أول ناقد فتح في نقد الشعر العربي باب النظر والفلسفة ونظم بعض المباحث البلاغية التي جاء العلماء من بعده فأتموا تنظيمها وأكملوها.

---

(٢١) كان نصرانياً وأسلم على يد المكتفي بالله. وكان أحد البلغاء الفصحاء والفلاسفة الفضلاء وممن يشار إليه في علم المنطق. أدرك زمن ثعلب والمبرد وأبي سعيد السكري وابن قتيبة وطبقتهم، والأدب يومئذ طريء فقرأ واجتهد، وبرع في صناعتي البلاغة والحساب، وقرأ صدراً صالحاً من المنطق وهو لائح على ديباجة تصانيفه. واشتهر في زمانه بالبلاغة ونقد الشعر، وصنف في ذلك كتباً منها كتاب نقد الشعر. وقد تعرض ابن بشر الآمدي إلى الرد عليه فيه. مات سنة سبع وثلاثين وثلاثمائة في أيام المطيع (وبقية أخباره في معجم الأدباء، ج ١٧، ص ١٢).

ولقدامة أثر جديد في علم البديع الذي ابتدعه ابن المعتز، فقد أضاف إلى محسنات ابن المعتز كثيراً من المحسنات.

غير أن هذا المذهب الجديد الذي قام على أساس علمي محض وابتدعه قدامة وجد من العلماء من تنكر له، وحتّم ضرورة العودة إلى الأسلوب الأصلي: أسلوب تحكيم الذوق ودراسة الأدب بموازنته في ألفاظه ومعانيه بنظائره في تلك النواحي، والعودة إلى دراسة الأدب ونقده ببيان ما فيه من أوجه الحسن أو القبح، وإصابته الغرض الذي رمى إليه الأديب، ونقد أسلوبه بتبيان حظه من الجزالة أو السلاسة، والطبع أو التكلف، وما فيه من فضول الكلام أو الإخلال، والبحث في حسن التئام أجزاء الكلام بعضها ببعض، إذ ليس في استطاعة الأساليب العلمية التي تلجأ إلى التعريف والتقسيم والتقنين أن تولد القدرة على إدراك الجمال الفني على حقيقته، وأن تجعل القارىء أو المستمع يحس باللذة الفنية التي حواها الأثر الأدبي وأن تصل إلى منبع الإحساس الداخلي، والعاطفة الكامنة بأحكام عقلية.

ذلك النظر إلى المنهج العلمي في تناول الأدب في دراسته ونقده تنكّر له علم من أعلام النقد الأدبي في القرن الرابع هو **الآمدي**(٢٢)

---

(٢٢) الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي النحوي الكاتب، أبو القاسم. كان حسن الفهم جيد الرواية والدراية، أخذ من الأخفش والزجاج والحامض وابن السراج وابن دريد ونفطويه وغيرهم. وله شعر حسن، ومن تصانيفه: المختلف والمؤتلف في أسماء الشعراء، وفعلت وأفعلت، وفرق ما بين الخاص والمشترك من معاني الشعر، والموازنة بين ابي تمام والبحتري، وتبيين غلط قدامة بن جعفر في نقد الشعر (وبقية كتبه في بغية الوعاة، ص ٢١٨). توفي سنة إحدى وسبعين وثلاثمائة.

مؤلف كتاب (**الموازنة بين ابي تمام والبحتري**). وقد رأى في جملة ما رأى أن النقد صناعة تحتاج كما تحتاج صناعة الشعر إلى طبع صاف وقريحة مواتية، ودربة ومران وطول معاناة. وكان جلّ اعتماده - كما سمّى كتابه - على الموازنة والتذوق، وبيان أسباب التفوق، وعلل القعود والاتضاع. وأرجع هذه الأسباب إلى حكم الذوق السليم مع الابتعاد عن أساليب العلم التي استنها في نقد الأدب العربي صاحب (**نقد الشعر**)، بل لقد تتبعه الآمدي فعدّد أخطاءه في النقد في كتاب سماه (**تبيين غلط قدامة بن جعفر في نقد الشعر**). وهذا الكتاب لم يقع بين أيدينا، ولعل فيه خيراً كثيراً، وقد أشار إلى هذا المؤلف الآمدي نفسه في كتاب (الموازنة) فقال بعد كلام في المعاظلة: «ذكروا هذه الجمل ثم مثّلوا لها أمثلة تزيد ما قاله عمر رضي الله عنه وضوحاً وبياناً إلا أبو الفرج قدامة ابن جعفر فإنه ذكر ذلك في كتابه المؤلف في الشعر، ومثّل له أمثلة فغلط في أمثلة المعاظلة غلطاً قبيحاً. وقد ذكرت ذلك في كتاب بيّنت فيه جميع ما وقفت عليه من سهوه وغلطه»[٢٣].

والآمدي في موازنته يفصل أسباب الحكم ثم يحكم، ويوضح خصائص كل من الشاعرين وفضله على صنوه، وله ميزة على كل من تقدمه من النقاد أنه لا يرضى التعميم المسرف والأحكام المرتجلة، كأن يقول أحد النقاد: (إن فلاناً أشعر العرب بهذا البيت أو بهذه القصيدة)، بل إنه يحكم أحكاماً موضعية، ويعطي كل جزء أو قصيدة حظها من الرأي بالاستحسان أو الاستهجان، ويرفض الحكم العام. وتلك نغمة جديدة، نغمة الإنصاف والتحيّز إلى جانب الصدق، فليس المجيد في موضع مجيداً

(٢٣) الموازنة، ص ١٢٥.

في غيره، ولا المقصر في معرض مقصراً أبداً، فيقول: «وأنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء المعاني التي يتّفق فيها الطائيان، فأوازن بين معنى ومعنى وأقول أيها أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيها أشعر عندي على الإطلاق، فإني غير فاعل ذلك، لأنك إن قلدتني لم تحصل لك الفائدة بالتقليد»[٢٤].

ومنهج الآمدي العام في الموازنة التفصيلية بين الشاعرين «توضيح لمذاهب الشعر العربي واستنباط لأصالة كل منهما في كل معنى عبّرا عنه، ثم مقارنة ما قالاه بما قاله غيرهما من الشعراء مع الحكم على تلك الأصالة حكماً يقوم على الذوق والحقائق الإنسانية العامة وإن لم يخل الأمر من تحكّم، ثم الوقوف في تفسير التفاوت عند النزعة الفنية دون أي محاولة ليرد ذلك إلى الطبيعة النفسية لكل شاعر، وذلك لفطنة الناقد إلى أنه لا علاقة بين شعر هذين الشاعرين وتجارب حياتهما»[٢٥].

-٦-

ومن هذا اللون الذي ينفر من النظر والرجوع إلى أساليب العلم في تذوق الأدب القاضي **الجرجاني**[٢٦] مؤلف كتاب **(الوساطة بين المتنبي وخصومه)**. وهو في كتابه هذا يعرض لبعض ما أُخذ على المتقدمين من

---

(٢٤) الموازنة، ص ١٧٦.

(٢٥) النقد المنهجي، ص ٢٩٨.

(٢٦) علي بن عبد العزيز أبو الحسن قاضي الري في أيام الصاحب بن عباد. كان أديباً أريباً كاملاً وهو أستاذ إمام البلاغة عبد القادر الجرجاني. طوّف في صباه البلاد واقتبس العلوم والآداب، وله عدة تصانيف منها: كتاب تفسير القرآن المجيد، وكتاب تهذيب التاريخ، وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه. مات بالري سنة اثنتين وتسعين وثلاثمائة.

شعراء الجاهلية من الأخطاء ليتخذ من ذلك مسوّغاً لما أخذ اللغويون والنحويون على أبي الطيب. ويتناول الزمان والمكان ويوضح أثرهما في التفاوت بين الشعراء. ويتناول البديع وما استحدث من فنونه فيذكر منها الاستعارة والتجنيس والمطابقة والتصحيف التي أضافها المحدثون إلى مقاييس النقد. « وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم بالسبق لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته. ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، وتحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض. وقد يقع ذلك في خلال قصائدها ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد. فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع، فمن محسن ومسيء ومحمود ومذموم ومقتصد ومفرط »[٢٧].

والجرجاني في كتابه رجل أديب اكتملت لديه آلة الأدب فرأى أن « أقل الناس حظاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن وإقامة الإعراب وأداء اللغة، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مروقاً وكلاماً مزوقاً قد حشي تجنيساً وترصيعاً، وشحن مطابقة وبديعاً، أو معنى غامضاً قد تعمق فيه مستخرجه وتغلغل إليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب واضطراب النظم وسوء التأليف وهلهلة النسج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها،

---

(٢٧) الوساطة، ص ٣٣.

ولا يسبر ما بينهما من نسب ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى المعنى ولا الكلام إلا ما صور له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع»[٢٨].

وفي هذا القول خلاصة رأي القاضي الجرجاني: النفور من مذاهب النحويين واللغويين في النقد، والتنفير من الصنعة إلا إذا جاءت طائعة غير مستكرهة. فهو في هذه الناحية شبيه كل الشبه بصاحب الموازنة بين الطائيين، وذوقهما في آرائهما ذوق عربي أصيل. ونقدهما نقد فني ذوقي. وهو مع ذلك نقد موضوعي فيه النزر اليسير من القواعد غير أن النقد الأدبي لما كان مبنياً على الذوق فلم ينس أصله الفني.

- ٧ -

تلك لمحات سريعة ونظرات خاطفة تقفنا على ما بذل السابقون والمعاصرون لأبي هلال من جهد في النقد الأدبي، وكان أبو هلال ثمرة كل تلك الجهود. وهذه النقدات المتفرقة كانت نواة علم جديد من علوم العربية أو العلوم اللّسانية هو علم البلاغة، فإن هذه الملاحظات وتلك الآراء قد استحالت فيما بعد إلى قوانين علمية ترشد الكتاب والشعراء إلى ما يجب اتباعه في التعبير عن العقل والشعور، وهي قوانين البلاغة وأبواب المعاني والبيان والبديع.

ولقد عاش النقد والبلاغة مختلطين من أقدم عصورهما. وليس هذا بالأمر الغريب بل هو طبيعي، إذ كل من النقد والبلاغة يدور حول

---

(٢٨) الوساطة، ص ٣٣.

تحقيق الصدق والقوة والجمال في الأداء والتعبير الأدبي، فالبلاغة تأخذ بيد الأديب وتهديه إلى الصواب، والنقد يقفه على ما أصاب من حسن وما تورط فيه من قبح، فهما متّحدان موضوعاً[٢٩]. ولقد فرق الأستاذ الشايب بين النقد والبلاغة من وجوه[٣٠]:

(الأول) أن البلاغة إيجابية سابقة فإنها تضع للأديب القوانين التي تساعده على التعبير وتأليف الكلام الواضح الجميل، ولكن النقد يفرض أن الكلام قد تم إنشاؤه ثم يتخذ من قوانينه مقاييس يقدر بها هذا الكلام لبيان ما فيه من محاسن أو مساوىء ولذلك يأتي متأخر الوظيفة.

(الثاني) أن البلاغة تُعنى بالأسلوب أكثر فتفرض أن الأديب عنده مادة يريد أداءها مهما تكن قيمتها، ثم ترسم له طرق الأداء شعراً ونثراً، خطابةً أو قصصاً أو تقريراً أو تمثيلاً. أما النقد فيُعنى بالأسلوب والمادة جميعاً، ويتناولها بالتقرير على حد سواء، وإن كانت مقاييسه عامة قليلة.

(الثالث) أن الأصل في البلاغة أنها مرتبطة بالقراء والسامعين، فالبليغ ملتزم بملاحظة حاجتهم الثقافية ومستواهم في الفهم وما يحيط بهم من مؤثرات، ثم يؤلف كلامه مطابقاً لهذه الأحوال. والأصل في الأدب الاتصال بالأديب نفسه وتقرير مواهبه وآرائه في صدق ووضوح، وعلى القراء أن يعدوا أنفسهم لدراسته وفهمه. على أن النقد والبلاغة كثيراً ما يلتقيان إذا ما تقاربت حاجة الكاتب وقرائه، وكان أديباً اجتماعياً

---

(٢٩) أصول النقد الأدبي، ص ٥١.

(٣٠) المصدر السابق، ص ٥١ - ٥٢.

يُحسن الاتصال بعصره ومعاصريه.

ونحن نضيف إلى هذه الوجوه وجهاً رابعاً هو اعتماد البلاغة على الأساليب العلمية والتقسيمات العقلية والمنطقية والجدل، واعتماد النقد أكثر ما يعتمد على الذوق وما يثيره الأثر الأدبي في نفس القارىء أو السامع من أحاسيس وانفعالات.

أدب المقاومة في فلسطين(*)

غسّان كنفاني

حين وقعت كارثة فلسطين، عام ١٩٤٨، لم تُخلّف تغييراً جذرياً في المجتمع العربي هناك من حيث العدد فقط، ولكنها أحدثت أيضاً هزة جوهرية في التركيب الاجتماعي لعرب فلسطين المحتلة. فأكثر من ثلاثة أرباع الـ ٢٠٠ ألف عربي الذين بقوا يومذاك في فلسطين بعد الاحتلال الصهيوني كانوا من سكان القرى. أما سكان المدن فقد هجرت الغالبية الساحقة منهم فلسطين إبان حرب الـ ١٩٤٨ أو بعدها بقليل. وأحدث هذا الواقع اهتزازاً صاخباً في جوهر المجتمع العربي هناك، ذلك أن المدن لم تكن فقط مركز القيادة السياسية ولكن أيضاً، كما في معظم الأحوال، مركز القيادة الفكرية الأساسي.

وهكذا فحين أحكم الاغتصاب الاسرائيلي طوق الحكم العسكري والحصار والقوانين القمعيّة على التجمعات العربية في الريف، خصوصاً في الجليل والمثلّث والنقب، كان الجوّ مهيأً له تماماً، ليس لتحقيق عملية

(*) من الآثار الكاملة (الدراسات الأدبية). المجلد الرابع. دار الطليعة. بيروت. الطبعة الثانية. ١٩٨٠، ص ٣٥ - ٨٧.

كبح خطيرة لأي تيار سياسي أو أدبي ينبثق من هناك فقط، ولكن أيضاً لزرع بذورٍ في تلك التربة البكر لتيارات مشبوهة تدخل ضمن الحياة الصهيونية الأدبية والسياسية في الأرض المحتلة.

قبل كارثة ١٩٤٨ كان الأدب العربي في فلسطين يُشكّل رافداً له قيمته في ذلك التيار الذي شغل النصف الأول من هذا القرن متخذاً من القاهرة بالذات مركزاً لانطلاقه ولانصبابه، متأثراً بالأقلام المصرية واللبنانية والسورية والتي كانت في ذلك الحين رائدة ثورية لمرحلة جديدة خاضها الأدب العربي بعد نوم طويل. وحتى الأدباء الفلسطينيون البارزون ظلوا لفترة طويلة يدينون بشهرتهم إلى العواصم العربية التي كانت تفتح لهم صدورها وتتبنّاهم. لقد أسهمت عوامل كثيرة، ليس هنا مجال تعدادها، في حرمان فلسطين أدبياً من المركز الذي كانت تتمتّع به سياسياً، ورغم ذلك فقد حقق الأدب العربي هناك، والذي ثبت فيما بعد انه كان رائداً قومياً من الطراز الأول، ازدهاره اللائق.

وبعد النكبة لعبت الطلائع الفلسطينية المثقفة دوراً بارزاً في منافيها ونجحت رغم كل ما يقال في وضع أسس عريضة، وفي وقت قصير نسبياً، لأدب عربي يمكن وصفه بأدب المنفى أكثر مما ينطبق عليه وصف الأدب الفلسطيني أو أدب اللجوء. وكان الشعر بالذات هو الرائد في هذا المجال. وخلال سنوات المنفى الماضية حدث تطور نوعي بارز في طبيعة ذلك الأدب، فبعد النكبة مباشرة، كما هو متوقع، خيّم الصمت أولاً كأنما هو نتيجة الذهول، ثم انفجر شعراً حماسياً صاخباً كأنه يتجاوب مع الضمير الشعبي الذي، إذ صحا من الذهول، لجأ الى عدم التصديق. ولكن هذا الأدب الذي كان يُكتب في المنفى لم يكن يخضع لهذا النوع من التأثر

فقط - نعني التأثر بالضمير الشعبي - ولكنه كان يخضع أيضاً للتيارات الأدبية العربية والأجنبية التي كانت تفعل فعلها العميق والسريع في طبيعة حياتنا الأدبية. ونتيجة لهذا التأثر المزدوج خضع أدب المنفى لتغير نوعي، في المضمون والشكل: فرضت التيارات الحديثة شخصيتها على التكنيك الأدبي، وفرضت المرحلة التي اجتازها الضمير الشعبي نفسها على المضمون. فبعد الشعر الحماسي الصاخب الذي شهدته أوائل الخمسينات حطّم شعراء المنفى، على الأخص، العمود التقليدي من حيث الشكل، وغادروا الحماس الذي وجدوا فيه، لمرحلة من المراحل، تكذيباً شخصياً للكارثة إلى نوع فريد من الحزن العميق.

حصار ثقافي في فلسطين المحتلة

مقابل هذا، **ما الذي حدث على صعيد الأدب العربي في فلسطين المحتلة ذاتها؟** ان المعطيات هنا تختلف جذرياً. فحين سقطت فلسطين في يد العدو لم يكن قد تبقّى تقريباً في فلسطين المحتلة أي محور ثقافي عربي يمكن أن يشكّل نواة لنوع جديد من البعث الأدبي. وكان جيل كامل من المثقفين، أو بالأحرى اجيال من المثقفين، قد غادرت فلسطين إلى المنفى، ولم يبق ثمة الا مجتمع عربي قروي في غالبيته الساحقة، يخضع لحصار سياسي واجتماعي وثقافي يندر وجود ما يماثله في العالم.

ان كلمة « **حصار ثقافي** » لا توضح المقصود منها تماماً الا إذا دخلنا الى صميم ما تعنيه في الواقع:

أولاً - في الأساس كان القطاع الاكبر من العرب الذين بقوا في الأرض المحتلة يفتقرون، بحكم وضعهم الاجتماعي، إلى المستوى الثقافي

الذي يفرخ في العادة جيلاً من الكتاب والفنانين.

ثانياً- انقلبت المدن المجاورة، التي كانت تحتضن الموهوبين القادمين من الريف وتفتح لهم أبوابها ونوافذها للمعرفة، إلى مدن يهودية محرّمة وعدوّة.

ثالثاً- انتصب جدار من المقاطعة الثقافية القسرية مع الأدب العربي في عواصمه فانقطع عرب الأرض المحتلة عن مواكبة التيارات الحديثة وتبادل التأثير معها.

رابعاً- فرض الحكم العسكري الاغتصابي، نوع الإنتاج الأدبي المطلوب ذيوعه وشيوعه، وهو على أي حال ليس النوع الذي يريد عرب الأرض المحتلة إنتاجه.

خامساً- محدودية وسائل النشر وخضوعها من ناحية لمراقبة السلطة ومن ناحية أخرى لتمويل الأحزاب الصهيونية التي تشترط عند النشر نوعاً هو غير النوع الذي يُعبّر حقاً عمّا يريده عرب الأرض المحتلة.

سادساً- ضعف مستوى إتقان اللغات الاجنبية في أوساط عرب الأرض المحتلة، وخصوصاً الريف، أدى إلى انقطاع شبه كامل عن حركة الانتاج العالمي وتاثيراتها.

إن هذه النقاط الست تُوضّح المقصود، إيجازاً، من كلمتي « **حصار ثقافي** ». وينبغي وضعها في الاعتبار عند إجراء أي عرض للانتاج العربي في الأرض المحتلة الذي استطاع- رغم هذا كله- ألاّ يكون إلاّ أدباً مقاوماً.

في هذا الجو من الحصار يجب أن نتوقع أن يكون الشعر هو السباق

في توجيه نداء المقاومة، ذلك أنه يستطيع أن ينتشر دون أن يُطبع، وأن ينتقل من لسان إلى لسان.. وقد فرضت هذه الضرورة ما هو أكثر أهمية من إنتاج الشعر فقط، فرضت أسلوباً معيناً في هذا الانتاج هو الالتزام بالعمود التقليدي الذي يحمل استعداداً أكثر لسهولة التداول، من ناحية، ولتلبية الحرارة العاطفية المطلوبة من ناحية أخرى.

إذا اعتمدنا المقاييس التكنيكية المعتمدة الآن في العواصم العربية فإن ما أُنتج من الشعر العربي في الأرض المحتلة هو إنتاج، من حيث الشكل على الأقل، متخلّف، وملتزم تماماً بعروض الخليل التقليدية. ولكن الأحكام النقدية تُضْحي بلا معنى إذا جُرّدت من الظروف الموضوعية المحيطة بعملية الإنتاج الأدبي: ان الشعر الحديث الذي نراه الآن هو أقل قدرة على الانتشار كأدب هو من ضرورات المقاومة، من الشعر التقليدي. ثم إن الانقطاع شبه الكامل الحادث بين حركة الأدب العربي المتقدمة في العواصم العربية، وحركة الأدب العربي لمحاصرة كلياً في الأرض المحتلة، يحول دون أن تأخذ تجربة الشعر الحديث مداها هناك.

إلى جانب الشعر الفصيح الذي قدم نفسه ملتزماً بالصيغ التقليدية، ظل الشعر الشعبي قلعة المقاومة التي لا تهدم. ودور الشعر الشعبي في حياة فلسطين منذ العشرينات دور بارز جداً. والواقع ان الفلسطينيين هم الذين نقلوا إلى منافيهم الأهازيج والسحجات التي لا تكاد تخلو منها مظاهرة وطنية الآن في المشرق العربي. وقليل من الفلسطينيين من لا يعرف تلك القصيدة الشعبية النادرة التي خلفها لنا مناضل فلسطيني مجهول شنق في عام ١٩٣٦، والتي ما لبثت أن أضحت صلاة فلسطينية في

طول الأرياف وعرضها. كان ذلك المناضل ينتظر تنفيذ قرار الشنق في الصباح حين كتب:

- يا ليل، خلّي الأسير تايكمل نواحو
راح يفيق الفجر ويرفرف جناحو
تا يتمرجح المشنوق في هبّة رياحو
شمل الحبايب ضاع وتكسروا اقداحو

- يا ليل وقف تا قضي كل حسراتي
يمكن نسيت مين أنا
ونسيت آهاتي
يا حيف! كيف انقضت بيديك ساعاتي؟

- لا تظن دمعي خوف، دمعي على وطاني
وعا كمشة زغاليل بالبيت جوعاني
مين راح يطعمها بعدي؟
واخواني تنين قبلي عالمشنقة راحوا؟

- وبكره مرتي كيف راح تقضي نهارها؟
ويلها علي أو ويلها على صغارها!
يا ريتني خليت في ايدها سوارها
يوم الدعتني الحرب تا اشتري سلاحها!

تجاوب مع الأحداث العربية

وقد ظل الأدب الشعبي بعد سقوط فلسطين عام ١٩٤٨ هو المكان

الذي عبّر فيه الشعب المغلوب على أمره عن أشواقه. ويبدو أنه حين كانت تتحول الاعراس في الجليل الى مظاهرات عنف تندفع من تحت لسان القوّالين والشعراء الشعبيين لم يكن بوسع سلطات الاحتلال الصهيوني الا ٠أن تفتح النار على المتظاهرين. وقد اضطرت هذه السلطات فيما بعد إلى تقديم عدد كبير من القوّالين إلى الحاكم العسكري، وأن تضع رقابة صارمة على تحركاتهم.

ورغم ذلك فإن الكلمة تفعل أكثر من فعل النار وتستطيع أن تخترق حصارها، ففي أيار ١٩٥٨ اشتبك متظاهرون عرب في الناصرة مع شرطة العدو، وتطور الاشتباك الى سقوط قتلى، ولكن المتظاهرين الذين كانوا يشدون أكتافهم إلى بعضها اندفعوا نحو صفوف الشرطة فمزقوها ودحرجوها على الطريق. ومنذ ذاك تفتحت في الجليل أزهار اهزوجة جديدة:

.. والناصرة ركن الجليل ــــــ فيـــــك البوليس مدحولي
أرض العروبـــــــة تحررت ــــــ دايـــان شيـــل وارحـــل
إخواننـــا في بور سعيـــد ــــــ إلهم تاريـــخ مسجـــلي
لو وقعـــت سابـــع سما ــــــ عن أرضنـــا مـــا بنرحـــل

ويتجاوب الشعر الشعبي في الأرض المحتلة - كما يحدث للشعر الفصيح كما سنرى - تجاوباً مذهلاً مع الأوضاع والحركات العربية، فالأبيات التي تأتي وراء الاهزوجة التي ذكرناها، حين يتغير اللحن الجماعي، تقول:

بن بلـــلا أكـــبر زعـــيم ــــــ كرسي التحرر اعتـــــلي
يـــا غرب شو نابك ملعدوان ــــــ غـــير الـــذل والبهدلـــه

وحين صدرت أوامر موشيه دايان، الذي كان آنذاك وزيراً للزراعة، بمصادرة خمسة آلاف دونم من الاراضي العربية في قرى نحف والبعنة ودير الأسد، في منطقة اسمها الشاغور، كانت أهزوجة أخرى تقود الصدام الدموي الذي حدث يومذاك:

نادى المنادي في الجليل	أرض العروبة للعرب
شاغورنا مالك مثيل	وترابك أغلى من الذهب
وبوحدة رجال الشاغور	أمر المصادرة انشطب
دايان أمرك مستحيل	بالوحدة راح ينشطب

ويمضي الشعر الشعبي إلى أبعد من ذلك فيلوك في سخرية مريرة، جارحة حتى العظم، سمعة الخونة الذين يتعاملون مع العدو، ويجعل منهم مثلاً من أمثلة الانحراف الوطني يخشون، بعده، المضي وحدهم في الأوساط العربية. فعن الخونة الذين خاضوا مع (أشكول) الانتخابات في قائمة أعطيت اسم «المعراخ» تُردّد القرى العربية في الجليل والمثلث:

أما اتفرّج يا سلام	عالعجايب والتمام
شوفو فرسان (المعراخ)	داخوا ومعلمهم داخ
شوفو (سيف) وشوفو (دياب)	أخشاب بشكل النواب
مع جبر وعوض ونخله	وسليم وباقي الشلة
كل من يستنّى سيدو	أشكول تيحرك ايدو
أما شوفو يا اخوان	عجايب تالي الزمان
زلم تجمع لهموم	مع الظالم عالمظلوم
لازم نصفع على طول	كراكوزات ليفي أشكول!

ان الشعر الشعبي في الأرض المحتلة لم يكفّ أبداً عن القيام بدوره في المقاومة، مستعملاً كافة الوسائل التي يستطيع الذكاء الشعبي تجنيدها ليجعل منها سلاحاً وقت الحاجة. وكثير من عرب الأرض المحتلة يعتقدون أن مصرع الشاعر الشعبي المعروف باسم (حميد) في أم الفحم في أواسط الخمسينات، وهو على رأس تجمّع، كان محاولة للوقوف في وجه آلاف من المواويل والعتابا والميجانا التي كان يزرعها في طول الجليل وعرضه ضد الاغتصاب وحكم الاغتصاب.

ولكن، إذا كان الشعر الشعبي يفرخ في البراري والبيوت والأعراس والمآتم، ويكون في غالب الأحيان انتاجاً جماعياً يتطوّر كلّما انتقل من لسان إلى آخر، ويشكل ظاهرةً ليس بالوسع، مهما اعتمدت وسائل الارهاب والبطش، وقفها، وليس من الممكن العودة بها إلى مصدر واحد ليحل به العقاب ويفرض عليه السكوت - إذا كان الحال هكذا مع الشعر الشعبي، فإنه ليس كذلك مع الانتاج الأدبي الفصيح.

جرّ المثقفين العرب إلى الدائرة الصهيونية

لقد ذكرنا فيما سبق الوسائل العديدة التي يعتمدها العدو للوقوف في وجه أية محاولة للتعبير، عن طريق الانتاج الأدبي، عن حقيقة مشاعر عرب الأرض المحتلة ومطالبهم. وما دام بوسع العدو التحكّم في نوع الكتب العربية التي ترغب المؤسسات الخاصة في إعادة طبعها داخل الأرض المحتلة فإنه، بالطبع، يستطيع أن يفرض مستوى معيّناً من الانتاج، ومضموناً معيّناً أيضاً.

وهذا الطوق الفولاذي الدي تضربه سلطات الاغتصاب حول الثقافة

العربية لا يقتصر على إغراق النهم العربي للقراءة في ركام من الكتب الرخيصة والتافهة، ومراقبة الانتاج الأدبي العربي رقابة صارمة فقط، ولكن أيضاً في محاولة الحيلولة دون نشوء جيل عربي مثقف يكون نواة لانفتاح أوسع على الآفاق الفنية المعاصرة (...).

إن الوضع الثقافي العربي في الأرض المحتلة يخضع دائماً لمحاولات يهودية مستمرة لجر المثقفين العرب إلى داخل الدائرة الصهيونية. ولا يهم السلطات الاسرائيلية أن ينتسب المثقف العربي إلى المعارضين الصهاينة أو الى الموالين الصهاينة ما دام يصدر عن قاعدة غير الشخصية العربية. وفي سبيل ذلك فهي تسمح للصحف أن تصدر بالعربية، إذا كانت ترتبط بمؤسسة صهيونية، وتسمح للكتب الصادرة في العواصم العربية أن يُعاد طبعها في الأرض المحتلة إذا لم تكن تتعامل مع مسألة القومية العربية.

وأكثر من ذلك، فهي تشجع اليهود القادمين من البلاد العربية على نشر إنتاجهم بالعربية زيادةً في التشويش. وليس من قبيل الصدفة أن تكون ثلاثٌ من الصحف الست عشرة التي تصدر بالعربية في الأرض المحتلة انما يُحرّرها ويُصدرها يهودٌ قدموا إلى إسرائيل من البلاد العربية. كما أنه ليس من قبيل الصدفة أن تكون أول رواية عربية طُبعت في إسرائيل هي رواية ابراهيم موسى ابراهيم، اليهودي العراقي (...).

في السنوات الأولى لقيام اسرائيل لم يُنشر سوى شعر غرامي لم يُلاق أيّ تجاوب مع الجمهور وظل كاسداً. كانت ثمة محاولة منذ البدء لتحويل الأنظار إلى هذا النوع من الشعر. ومعظم الذي نُشر كان ركيكاً وتافهاً

شكلاً ومضموناً، ولكن قدوم عام ١٩٥٢ بثورة تموز المصرية أحدث الهزة المرتقبة. وبعد ١٩٥٢ ، فوجئت الصحف اليهودية التي اعتبرت أن ثلاث سنوات من الشعر الغرامي قد أثبتت شيئاً، بتغير نوعي حاسم في الرسائل التي بدأت تتلقاها بعد أن أعلنت استعدادها لنشر أي انتاج شعري لعرب الأرض المحتلة.

واتخذت الصحف اليهودية قراراً بعدم نشر هذا الإنتاج القومي، فلجأ العرب إلى إقامة أمسيات شعرية في القرى كانت تنقلب دائماً إلى مظاهرات وطنية بسبب شدة الاقبال والحماس. وبعد أن سيق معظم الشعراء العرب الذين شاركوا في هذه الأمسيات مرات عديدة إلى حكّام قراهم العسكريين للاستجواب صدر قرار بمنع إقامة مثل هذه الأمسيات، وهو أغرب قرار يمكن أن يتخذه نظام من الأنظمة. على ان هذا القرار لم يكن ليستطيع ايقاف الاندفاعة التي انتظرت خمس سنوات لتنطلق.

ان الذي حدث داخل الأرض المحتلة لم يكن في الواقع الا الوجه الآخر لما حدث بين شعراء المنفى الفلسطينيين: ففي حوالى تلك الفترة كان شعر المنفى قد بدأ يتحول، بالتدريج، من الحماس الصاخب إلى الحماس الحزين ولكن الأكثر أملاً.. كانت مرحلة «عدم التصديق» قد انتهت نهاية مريرة حين صار الواقع أكبر حجماً من أن يُغطّى بالتجاهل. وقد حدث الشيء ذاته - مع حفظ الفروق التي تفرضها الظروف - بين الأدباء العرب في الأرض المحتلة: لقد انتهت وصلة عدم التصديق التي فشل شعر الغزل في تغطية ضخامتها، ووجد الشعراء العرب أنفسهم - على وجه الخصوص - يواجهون ما بات يُصطلح على تسميته

الآن بـ « القضية ». ولكنهم واجهوها من الطرف المقابل لذاك الذي اختاره أدب المنفى فاختاروا التحدي.

محاولات للتحايل على القانون

سوف ننتظر عشر سنوات أخرى حتى يقدم لنا شاب من البروة، في فلسطين المحتلة، اسمه **محمود درويش**، تفسيراً رائعاً لحلقة كانت مفقودة في تلك الفترة التي شهدت قفزة الأدب العربي في الأرض المحتلة من الغزل إلى الشعر القومي دفعة واحدة. وسنرى في شعر الدرويش، الذي قاله في أواسط الستينات، ذلك المزج العميق، الهادىء، المتدفق بين المرأة والوطن ليجعل منهما معاً قضية الحب الواحدة التي لا تنفصم.

ان ظواهر من هذا النوع قد شهدها - في وقت لاحق - أدب المنفى، إلا أن أدب المقاومة في الأرض المحتلة صاغها ببساطة أعمق وأكثر قوة على الاقناع، وأكثر قرباً من المرأة والأرض معاً.. وما ينبغي الإشارة إليه الآن هو أن شعر الغزل الذي تدفق مباشرة وبكثرة في أعقاب الكارثة لم يكن - كما يبدو للوهلة الأولى - ظاهرة مقطوعة الجذور عن شعر المقاومة. لقد واجه عرب الأرض المحتلة، فور التمزق الذي جاء مع الهزيمة، انفصاماً مباشراً في علاقاتهم الصغيرة: تركت الغالبية من العرب أرض فلسطين، فبدا الموقف للقلة التي بقيت نوعاً من « الهجران » أصابها في صميم علاقاتها اليومية أكثر بكثير مما أصاب النازحين. وكانت « القضية » تكمن في كل مأساويتها وضخامتها وراء ذلك الهجران... لقد احتاج عرب الأرض المحتلة إلى خمس سنوات ليكتشفوا أنهم لم يخسروا أهلهم وأحباءهم فقط ولكن وطنهم أيضاً، وأن « التمزق » كان

يبدو في ظاهره أكثر فجيعةً لأنه أصاب الأحاسيس الفردية أولاً ولأنهم، في نهاية المطاف، لم « يتركوا » وطنهم.

لقد تدفق الغزل ليس فقط ليعوض شعوراً مريراً بالوحدة والاغتراب، ولكن أيضاً ليشدّ من جديد علاقات جديدة في ذلك التجمع الصغير الذي اكتشف فجأة أنه صار « أقلية » مغلوبة على أمرها وسط زحام غريب. وحين أخذ الاحساس بالهزيمة وفقدانُ الوطن مداه ارتدّت كل تلك العواطف إلى الطرف الآخر فبنت « الأقلية » العربية المغلوبة على أمرها، مع ظروفها الجديدة، علاقة من نوع جدير هو الآخر باشعارها بقوتها ووجودها، وهي علاقة التحدي والنزال.

بعد عشر سنوات سينجح الدرويش، وغيره من شعراء الأرض المحتلة الشباب، في تجنيد هاتين العاطفتين اللتين هما - في أعماق الإنسان - عاطفة واحدة، داخل موقف المقاومة الذي اختاره أدب الأرض المحتلة. إلا أن موقف المقاومة لم يكن اختياراً سهلاً بل كان معركة يومية مع عدو خبيث يعتبره مسألة حياة أو موت. لقد رأينا كيف لجأ الحكم العسكري بوحشية لسياسة القمع. إلا أن القمع لم يكن سلاح الاغتصاب الوحيد، فقد كان سلاحه الآخر الأكثر قدرة على الفتك هو سلاح التضليل و « التوجيه » على كافة المستويات.

وكانت مهمة « التوجيه » هذه مهمة مزدوجة: فمن ناحية كانت الدولة تقوم بقسطها عبر جريدتها ومنشوراتها وبرامجها التعليمية وتوجيهها الثقافي، ومن ناحية ثانية كانت الأحزاب الصهيونية المعارضة تقف لتتلقف، في مواقفها المعارضة المغرية، من يجتاز أفخاخ الحكومة. ففي عام ١٩٥٨ ، قام حزب المابام المعارض، وهو حزب يهمه جداً أن

يضمن الأصوات العربية في الانتخابات بأية وسيلة، بانشاء شركة لنشر الكتب العربية الصادرة في البلاد العربية. وكان الحزب يعتمد في ذلك على نهم القارىء العربي المعزول من ناحية وعلى رغبته في طبع كتب ذات لون معين، هي تلك التي لا تعكس روحاً وطنية أو تقدمية. وبالفعل قام في ذلك العام بنشر بعض الكتب الغرامية التي كان معظمها تافهاً وبأقلام كتاب مغمورين غير موهوبين من حيث الأسلوب، وغير جادّين من حيث الأفكار.

وقد شجع إقبال القارىء العربي الظامىء على توسيع هذه التجارة، فانطلق رجال الأعمال اليهود إلى إغراق الأسواق العربية بالكتب التافهة والرخيصة والتي يصطلح عادة في تسميتها «بالمفسدة». وطبع الشيوعيون - الذين يتعاملون سياسياً بصورة بارزة مع عرب الأرض المحتلة - بعض الكلاسيكيات القديمة والمنشورات الماركسية. ولكن مسألة النشر بقيت محدودة وخاضعة لشروط لا تحتمل. وكانت الأزمة ذاتها تشتد فداحةً على الصعيد السياسي، فانشق عن الشيوعيين بعض الأعضاء العرب البارزين ليؤلفوا جبهة «الأرض» العربية التي ما لبثت - بسبب خروجها عن الطوق الصهيوني المسموح به - أن مُنعت.

وفي عام ١٩٥٩، بدأت منظمة (الأرض) تطبع نشرةً، مستفيدةً من قانون اسرائيلي يسمح لأي مواطن باصدار نشرة واحدة في السنة دون إذن من دائرة المطبوعات. وأصدرت (الأرض)، عام ١٩٥٩، ثلاث عشرة نشرة كانت تطبعها تحت أسماء مختلفة (الأرض - شذى الأرض - صرخة الأرض - دم الأرض - روح الأرض..) في مطبعة صغيرة في عكا يملكها سليم الزيبق. وكان عددها الأخير خاصاً بعيد النصر في بور سعيد

حيث ملأت صورة عبد الناصر الصفحة الأولى، وحملت الصفحات الأخرى النص الكامل لخطابه يومذاك في بور سعيد. ويبدو أن هذا العدد أطار صواب المسؤولين الذين لم يكونوا يتوقعون أن تجتاز (الأرض)، عبر بوابة القانون، كل شيء فاعتقلت المسؤولين عن النشرة واعقبتها بحملات من الاعتقالات، ثم اصدرت قرارات نفيٍ بحقّ قادة المنظمة.

في هذه النشرة التي صدرت ١٣ مرة، والتي تتداول الأيدي العربية في فلسطين المحتلة اعدادها الموشكة على التمزق بقدسية لا مثيل لها، تنفس شعر المقاومة العربي للمرة الأولى مرتين أو ثلاث مرات.

وفي ١٩٦٠، قام الأدباء العرب بمحاولة أخرى، فقد انتهزوا فرصة وجود الكاتب اليهودي (**بنيامين تموز**)، وهو من مواليد فلسطين ويقدم نفسه كصديق للعرب، انتهزوا فرصة وجوده فعقدوا معه حلفاً شفهياً يسمح لهم بمقتضاه أن يتخذوا من بيته منتدى يلقون فيه الشعر ويدعون إلى السماع من يقدر على الحضور ويتبنى هو - ما دام يقدم نفسه كصديق للعرب - مسألة نشره في المكان الذي يراه. وكانت التجربة الأولى محزنة، فقد أعجب (بنيامين تموز) بقصيدة ألقاها شاعر عربي تصف تدمير قريته على أيدي الصهاينة عام ١٩٤٨، فترجمها إلى العبرية ونشرها. وفور أن حدث ذلك قُدّم الشاعر العربي إلى المحاكمة بتهمة «العداء للدولة» وأُقيل من منصبه التعليمي. ولما لم ينبر أي كاتب يهودي للدفاع عنه مات ذلك الاتفاق الشفهي.

وبعد عام واحد بذل الكتّاب العرب في الأرض المحتلة محاولة أخرى، فأوعزوا للروائي اليهودي (**أهارون مجيد**) أن يقترح على جمعية

الكتّاب الاسرائيليين قبول الأدباء العرب في صفوفها وتوفير الحماية لهم، إلا أن هذا الاقتراح رُفض بالأكثرية، ولم يوافق عليه إلا اثنان من اعضائها الذين يزيدون على السبعين.

وأحدثت هذه المحاولات جميعها قناعات نهائية بالنسبة للشعراء والكتاب العرب باستحالة ذلك الأسلوب. وصار من الضروري أن يحدد كل أديب انتسابه بصورة واضحة لا تزييف فيها ولا محاولة تحايل على القانون. ويبدو أنه في هذه الفترة التي واجه الأدباء العرب هذا الاختيار كان على العرب الذين يعملون في السياسة أن يختاروا أيضاً، فانشق الحزب الشيوعي الاسرائيلي إلى حزبين: يهودي وعربي، واتيحت للحزب العربي الذي كان يشرف على جريدة الاتحاد فرصة الاستئثار بها وفتح أعمدتها، بجدّ أقصى من الشجاعة الممكنة، للأقلام العربية التي بدأت تتجه إلى الرمز.

وعلى صفحات هذه الجريدة نشر سميح القاسم، وهو شاعر من الرامة، أجزاء من قصيدة رمزية هي عمل فني جيد، اسمها « ارم » من أربعة أناشيد عن العرب في الأرض المحتلة بصورة ليست مغرقة كثيراً في الرمزية. كما نشر كاتب اسمه توفيق فياض مسرحية رمزية أخرى اسمها « بيت الجنون » وقصة اسمها « المشوهون ». ونشر محمود درويش أجزاء من « عاشق من فلسطين ». ولكن الميدان الحقيقي لأدب المقاومة ظل في ساحات القرى، والمهرجانات العنيفة، ونشره الحقيقي الواسع ظل عن طريق الحفظ.

* * *

ومن المصادر القليلة في هذا المجال يستطيع الناقد أن يسجل ملاحظتين أساسيتين:

أولاً- الشعر في الأرض المحتلة، عكس شعر المنفى، ليس بكاء ولا نواحاً ولا يأساً ولكنه اشراق ثوري دائم وأمل يستثير الاعجاب.

ثانياً- يتأثر الشعر العربي في الأرض المحتلة بسرعة مذهلة وبتكيّف كامل مع الأحداث السياسية العربية ويعتبرها إكمالاً لموضوعه وجزءاً من مهماته.

فأبان العدوان الثلاثي على مصر، وحتى قبل أن ينجلي الدخان، ألقى **حبيب قهوجي**، وهو قروي من فسوطة برز اسمه فيما بعد كأحد قادة « الأرض » الأربعة (وهو منفي الآن في طبريا)، قصيدة في اجتماع شعبي خاطف في حيفا:

تفجر من صميمي يا قصيدي ... جريء اللحن تسخر بالقيود
وأرسلها مجلجلة تدوي ... إلى أرض القنال وبور سعيد
إلى الأبطال قد طاروا خفافاً ... لصدّ الغزو كالقدر المبيد...
أتنذر بالدمار جمال مصر ... وترجو النصر خفاق البنود
جهنم أرضنا في وجه غازٍ ... وفردوس لكل أخ ودود...
قبعت بقرب مذياعي شروداً ... وروحي عندكم رغم السدود
تحرق مهجتي وتذيب نفسي ... معانقة المعارك من بعيد...

وللشاعر محمود درويش (من البروة التي هدمها اليهود) ديوان شعر مطبوع اسمه « عصافير بلا أجنحة » عن افريقيا ونضالها التحرري، لا تخطىء فيه الأذن على الاطلاق النغم الحقيقي المقصود. ويردد عرب الأرض المحتلة للشاعر

الدرويش قصيدة اسمها « ليلى من غزة » يصف فيها مصير فتاة عربية من القطاع بعد دخول اليهود إليه في العدوان الثلاثي. وتلتمع في هذه القصيدة شفرة نصل جارحة. فالشاعر الذي هدمت قريته والذي يعيش في قيود الاغتصاب يمضي في رثاء تلك الفتاة وتحيتها وتشجيع اهلها على الصمود. وحين هدموا قريته جعل أهل الجليل يردّدون معه:

- أنـــا في ترابـــك يـــا بـــلادي رعشة الـــدفء الفتيـــة
أنـــا في كروم التـــين في قلـــب الـــبراري العسجديـــة
وهنـــا جـذوري في ترابـك كيـف تقلعها أيـاد أجنبيـة؟ »...

- ما جئت أبكي يا رفاق أحبتي
حملت جراحي حقد مليون
بارض الغربة!

وهو نفسه الذي يقول:

أأجوع يا بلدي ويشبع غاصب
جعل البقايا من عظامي موائدا
انـا ثائر لـك يا تراب بلادنا
انا ثائر لك يا شقيقي العائدا
ولكي يظـل النهر ثرا صاخبـا
ناديـت ادفـع للمصب روافدا!

لقد غنى شعراء الأرض المحتلة العرب مشاكل البلاد العربية واحداثها، وتجاوبوا بأسرع مما تجاوب كثير من شعراء العربية مع المعارك والصدمات التي حفلت بها الساحة العربية خلال السنوات الماضية.. ليس ذلك فقط بل ان شعرهم يطل على تلك الأحداث من مواقع أكثر أملاً

وصموداً. لقد لقد رأينا، قبل سطور، تلك المفارقة الجارحة التي جاءت في قصيدة الدرويش عن «فتاة من غزة» حين يشجعها وكأنه هو الطليق، ويزرع الآمال في صدور اهلها وكأنه هو الذي يقف على الطرف الآخر من الجبهة. إن هذه الروح لم تفارق شعر المقاومة في الأرض المحتلة على امتداد السنين (...).

إن العلاقة بين أدب المقاومة وبين المعارك العربية خارج الأرض المحتلة هو تلاحم طبيعي. لقد رأينا كيف عبّر الشعر الشعبي ببساطة عن هذه الحقيقة. ان الشاعر **محمود دسوقي**، من الطيرة في المثلث، يدخل هذا العالم المتلاحم من بوابة التفاصيل الصغيرة فيعطيه طعماً أكثر بداهة. وربما يكون هذا الشاعر بالذات هو أكثر شعراء الأرض المغتصبة تجاوباً مع الأحداث العربية، فقد غنى للجماهير على مدار سبع سنين ملاحم الثورة الجزائرية. وله قصيدة عن رجاء ابي عماشة، وأخرى عن ناديا السلطي وثالثة عن جميلة بو حيرد. وحين نشر الإمام أحمد قصيدته الشهيرة عن الاشتراكية رد الدسوقي بقصيدة أخرى هاجم فيها الملوك العرب الرجعيين جميعاً. وحين وصل إلى الإمام أحمد قال:

.. وبثالـث لبس العمامـة صـار في صنعـاء شاعر
وطن يبـاع ويشترى وزعامـة تلهو، تقامر
هـذا يمجـد اصلـه وبجـده دومـاً يفاخر
«أنـا ابن بنـت محمـد من جـاء مكـة بالبشائر»
لو كـان من نسل النـبي لصرت بالإسلام كافر

على أن الشعراء العرب في الأرض المحتلة كانوا دائماً أكثر تجاوباً مع المشاكل اليومية التي كانت تواجههم والتي كانت بالتالي تشكل

في مجموعها المحاولة الاسرائيلية المزمنة لتكريس الاغتصاب وسحق الشخصية العربية في الأرض المحتلة. لدينا قصيدة لشاب من اللد عن مشروع المياه الاسرائيلي المعروف الذي أدى إلى تهديم عدد من القرى العربية، ولسوء الحظ ليس لدينا النص العربي لهذه القصيدة (...).

سلاح السخرية

إن التصدي، حين يتجاوز حدود الشجاعة، لا يجد ما يلجأ إليه غير السخرية. حين تكون عين الظلم مفتوحة على سعتها ويكون المغلوب على أمره شجاعاً فإنه لن يجد في نهاية المطاف ما هو جدي أكثر من السخرية، على اعتبار أن الوضع المواجه برمته هو وضع لا يمكن اعتباره أكثر من مؤقت: كارثة اليوم ومهزلة غداً.

حين يرى العربي في الأرض المحتلة، مثلاً، مجلساً بلدياً في قريته يتكرر لمدة ١٧ عاماً بصورة عميلة ومزيفة وشكلية، فماذا يستطيع أن يقول عنه؟ نايف صالح سليم، من الجليل، يعطي جواباً:

ومجلس في قريتي يمشي بحسن النيّة
مسلّم أموره لخالق البريّة
أعضاؤه لحبهم في الجاه والحريّة
ينسونه لحاجة صغيرة بيتيّة
وبعضهم قد اكتفى بلقب العضويّة
وبعضهم في صمته كالصورة الرمزيّة
ويصرخون دائماً في الجلسة السريّة
قانونهم أحكامهم كالحكم الدينيّة

وكـــل مـــا في قريـــتي يبنـــى عـــلى النـبيّـــة
بيوتهـــا، مياههـــا، كأرضهـــا الصخريّـــة
نرفعهـــا نزرعهـــا بالأكتـــف المحنيّـــة
خيراتهـــا تنبـــع من أجسادنـــا المضنيّـــة

ونحن في الشقــــــاء والضائقـــة الماليـــة
ولن نظـــل هكـــذا نبـــاع بالكميـــة
فنحن في عصر انطــــلاق السفن الكونيـــة!

من هذه النغمة الساخرة يردد أهالي (البقيعة) قصيدة لمجهول يعارض فيها قصيدة عنترة التي يقول فيها: «أنا في الحرب العوان غير مجهول المكان». وكان جبر معدي، المعروف بتعاونه مع سلطات الاحتلال، قد زار (البقيعة) فرفض الجميع استقباله أو حتى رد السلام، وحين ترك القرية عارض شاعر مجهول قصيدة عنترة المذكورة على لسان العميل:

أنـــا في تـــالي زمـــاني صرت رمزاً للهوان
ساء فعـــلي فغـــدا يهرب مـــني من يراني
شاربي طوّلتـــــه أوصلتـــه عيـــني وذاني
ولقـــد هنـــدزت قمبـــازي عـــلى الطـرز الـــيماني
غـــير أن الله قـــد شقلـــب مجـــــدي بثواني
ولقـــد ولّـــى زمـــاني ورمـــاني عن حصـــاني

إن هذه السخرية الصامدة تستثير الدهشة في الواقع، فلا شك في أنها نابعة عن شعور صميمي بأن ما يحدث هو مؤقت وأن التغيير سيقع ذات يوم، ويمر الكابوس. ويضحي حكايةً ليس إلا. إنها تنبع من صمود

عميق في الضمير الشعبي. وقد اتخذت هذا الطابع اليقيني نتيجةً لكونها انبثقت في الريف، إلى جانب الأرض، وليس في المدن. وهكذا دارت القضية دورتها الرهيبة: **فمن حيث توقع العدو أن يحصد الجهل والتخلف والتفكك فاجأه الريف بصمود حقيقي، شديد العمق**، ينظر إليه يمر فوق سطح الأحداث، فوق حقيقة الارتباط بالوطن والأرض، عاجزاً، بحكم طبيعته التاريخية، عن التفكير بقبوله، معتبراً المسألة برمتها من باب البلية التي تُضحك، والتي سرعان ما تمضي (...).

شعر ثوري وراء المتاريس

أما حين يوشك الصدام الحقيقي أن يحدث فإن الحنجرة الشعبية تنقلب فوراً إلى المتاريس، وإلى الالتحام المباشر. وقد رأينا كيف غنّت هذه الحنجرة شعرها العالي يوم العدوان الثلاثي، حين لاحت في الأفق، لأيام قليلة، الفرصة التاريخية المنتظرة. فكما أوقد العدوان الثلاثي في الوطن العربي أملاً بالالتحام وتصفية الحساب كلياً، أوقد الأمل ذاته في الأرض المحتلة، ولجأت السخرية، بانتظار تلك اللحظة التاريخية، إلى المتراس.

وفي الذكرى التاسعة لمجزرة كفر قاسم في الأرض المحتلة شق وفد من الشباب طريقه نحو تلك القرية التي جعلها العرب في فلسطين المحتلة رمزاً للمقاومة، ولكن وفد العزاء وشدّ الأزر فوجيء بالقرية مطوقة، فقد كان العدو يخشى أن تنقلب الذكرى، دأبها كل سنة، إلى مظاهرة. ولكن الشباب الذين منعوا من دخول القرية تجمعوا وراء الاسلاك، واحداً وراء الآخر وسيارةً وراء الأخرى، فانقلبت الاسلاك إلى مهرجان،

وانشد الشاعر سميح القاسم قصيدة يحفظها كلّ جليلي الآن قال فيها:

رغم ليـل الخنـى وليل المظالم حـلّ وفد الكفاح يا كفر قاسم
رغم عسف الطاغوت يزبـد سمًّا رغم سد الأسلاك في الدرب جاثم
رغم حقـد الرشاش يشهره الظلم أتينــا.. فليلعـق الخزي حـاكم
يـا قبور الأحبـاب ألف سلام من قبور عزت عليهـا المعـالم
أي شيء من العزاء نزجي نحن في أسرة الحـــداد توائم
نحن جئنـا نهيب أن تستفيقي فلتلـــبي النـــداء يـــاكفر قاسم!

حين تنفتح فرص الالتحام، إذن، يقفز الشعر إلى مستوى يؤهله ليكون حداءً للمسيرة الثورية، حين يرد على وجود العدو رده اليومي يلجأ، كما رأينا، إلى السخرية إمعاناً في الاستخفاف، وحين يتعامل مع قضاياه داخل الأرض المحتلة، الاقتصادية والاجتماعية، يرن فيه - بدل النواح والشكوى - نغم التحدي. فالاضطهاد الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، الذي يندر وجود ما يوازيه سواداً ووحشيةً في أي نظام عنصري في العالم، ليس في أدب المقاومة داخل الأرض المحتلة إلا مدخلاً للتحدي. توفيق زياد، الشاب من الناصرة، بعد سلسة الاضطهادات السياسة الاقتصادية الواقعة على عرب الأرض المحتلة.قال عام ١٩٦٥ :

أهون الف مره
أن تُدخلوا الفيل بثقب إبره
وأن تصيدوا السمك المشوي في المجره
أن تحرثوا البحر
أن تُنطقوا التمساح
أهون الف مره

من أن تُميتوا باضطهادكم وميض فكره
وتحرفونا عن طريقنا الذي اخترناه
قيد شعره...
هنا على صدوركم باقون كالجدار
نجوع، نعرى، نتحدى،
ننشد الأشعار
ونملأ الشوارع الغضاب بالمظاهرات
ونملأ السجون كبرياء
ونصنع الأطفال جيلاً ناقماً
وراء جيل
كأننا عشرون مستحيل
في اللد والرملة والجليل.

وللشاعر سميح القاسم أيضاً قصيدة بهذا المعنى اسمها « خطاب من سوق البطالة » تصور، كما فعلت قصيدة زياد، الواقع المرير لعرب الأرض المحتلة الذين يبذل العدو المستحيل في سبيل تحويلهم إلى « طبقة خدام » لليهود (كما قال نائب اسرائيلي مرة).

دائماً، إذن، يبرهن ضمير المقاومة الشعبي في الأرض المحتلة أنه في لحظة الالتحام يرتفع فوراً إلى مستوى المواجهة الشجاعة، ولكنه أبدا لا يتخلى عن دوره في الدعوة، مهما اختلفت الوسائل، ولا يعتبر الواقع البائس إلا منطلقاً للتغيير، لا للعويل.

يسارية شعر المقاومة

وبوسعنا أن نضيف باطمئنان، في تعداد الظواهر المميزة لشعر

المقاومة العربي في الأرض المحتلة، ظاهرة هامة تلاحظ بوضوح كلي: هي ظاهرةُ يساريّةِ شعر المقاومة هذا. ولم تبرز هذه الظاهرة بالمصادفة، ولكن كنتيجة أخرى للظروف التي يعيشها عرب الأرض المحتلة تحت قيود الحكم الصهيوني، هذه الظروف التي يمكن ايجازها وحصرها بثلاث نقاط جوهرية:

أولاً- كون الغالبية الساحقة من عرب الأرض المحتلة تنتسب إلى الريف. وبكلمات أوضح: ان معظم عرب الأرض المحتلة هم من الفلاحين، الطبقة التي لم يكن لها فقط شرف خوض الثورات المتصلة في فلسطين قبل الاحتلال، ولكن أيضاً تلقّي العبء الأكبر من حرب ١٩٤٨.

ثانياً- كون هؤلاء الفلاحين يتعرضون يومياً لاجراءات القمع الاغتصابية التي تحاربهم في رزقهم حرباً لا هوادة فيها. والتعبير عن هذه الظاهرة هو واضح كأشد ما يكون الوضوح في معظم قصائد وقصص ومقالات عرب الأرض المحتلة، بدءاً من قصيدة «المستحيل» لتوفيق زياد، ومروراً بقصيدة «بطاقة من سوق البطالة» لسميح القاسم، وانتهاء بشعر محمود درويش.

ثالثاً- كون الحكم الاغتصابي (بايجاز وببساطة) وليد تآمر الانظمة الرأسمالية التي خلقته وما زالت تدعمه دعماً بصورةٍ متصلة، منعكساً على يومياتهم ولقمة عيشهم وحرياتهم.

ولم تؤدّ هذه الظروف اليومية إلى خلق أدب يساري فقط، ولكن أيضاً إلى تعميق موقف المقاومة ورفعه من مستوى العاطفة المشتعلة

العمياء إلى مستوى العاطفة الواعية الثابتة الجذور. إن الذي لا يعرف حقيقة « وجهة النظر » الصهيونية بتفاصيلها داخل الأرض المحتلة يفوته كثيراً أن يدرك الأبعاد البارقة التي تلتمع بسرعة، ولكن بحدة حاسمة وبعمق، في أدب المقاومة العربي. ان هذه الأجوبة التي يُقرّرها أدب المقاومة أمام المرافعة الصهيونية التي توجه توجيهاً ثقيلاً ويومياً على عرب الأرض المحتلة تحتفظ بالعنصرين الأساسيين اللذين يجعلان من أدب المقاومة أدباً شديد الوعي دون أن يكون غارقاً في التفاصيل ودون أن تنجح هذه التفاصيل في استدراجه إلى حوار غير وارد على الاطلاق. وهذان العنصران هما: عمق الموقف الواعي وايجازه الحاسم.

إن محمود درويش يعطي على سبيل المثال نموذجاً رائعاً لهذا الكلام حين يرد على دعوى اسرائيلية تقول إن الأجيال اليهودية الجديدة التي ستولد على أرض فلسطين المحتلة ستكون أعمق جذوراً وأكثر ارتباطاً، وبالتالي أشدّ مراساً، من جيل الطارئين غير ذوي الجذور:

« خيول الروم أعرفها
وان يتبدل الميدان
وأعرف قبلها اني:
أنا، زين الشباب وفارس
الفرسان ».

ثم يضع المسألة برمتها ببساطة وكبرياء وحسم نهائي:

« ..فبيض النمل لا يلد النسور
وبيضة الأفعى

يخبىء قشرها

ثعبان »!

أما توفيق زياد فينتقل إلى شوط أكثر مواجهة:

« هنا على صدوركم باقون كالجدار

نجوع، نعرى، نتحدى

ننشد الأشعار

ونملأ الشوارع الغضاب بالمظاهرات

ونملأ السجون كبرياء

ونصنع الأطفال جيلاً ناقماً

وراء جيل.. »...

إن هذه الظاهرة تضعنا أمام جانب آخر من الموضوع له أهميته البالغة، ذلك الجانب الذي يمكن ايجازه بالسؤال التالي: **كيف ينظر الأدب الصهيوني - في المقابل - للعرب؟ ما هي حقيقة « العلاقة » القائمة؟ كيف يرى العربي نفسه في الأدب الصهيوني وكيف يراه هذا الأدب؟**

إن هذا السؤال مهم للغاية لأنه يفضح وجهي المسألة: وجه الاحتلال الصهيوني العنصري الذي يدأب على اعتبار العربي في الأرض المحتلة نوعاً منحطاً من البشر، ووجه المقاومة العربي المشرق والواعي والمتفوق الذي يعبر عنه - بالمقابل - الانتاج العربي الأدبي في الأرض المحتلة. إن هذا الصدام المباشر الذي يشكل في الأرض المحتلة مسألة يومية لا فكاك منها يعكس نفسه في حقيقة الأمر، ليس على الأدب العربي المقاوم في

الأرض المحتلة فقط، ولكن على فهمنا نحن لهذا الأدب عبر ظروفه الموضوعية.

عبر هذا الصدام اليومي نستطيع أن نستخلص صورة أكثر وضوحاً ليس لمهات أدب المقاومة في وجه الأدب الصهيوني الذي يشكل ضاغطاً خطيراً ويومياً بين ضغوط الاحتلال فحسب ولكن أيضاً لقيمة الأدب الصهيوني وحقيقته حين يتعامل مع «البطل العربي». إنها بايجاز رمز للمسألة الصهيونية برمتها ورمز لدعاواها وفلسفتها ووجهات نظرها في وجه ما يمكن تسميته باطمئنان: الحقيقة.

(...) ننتهي إلى استنتاج هام وهو أن أدب المقاومة العربي في الأرض المحتلة يقدّم لتواريخ الأدب المقاوم في العالم نموذجاً متقدماً في الحقيقة وعلامة جديدة نادراً ما استطاعت آداب المقاومة المعروفة في العصور الحديثة أن تحقق ما يوازيها في المستوى مقارنةً بمهاته الصعبة شديدة التعقيد وظروفه التي لا تشابه بين ما لدينا من الأمثلة المعاصرة إلاّ ظروف المواطنين السود تحت حكم دولة جنوب افريقيا العنصرية، بل تفوقها قسوة ووحشية.

★ ★ ★

نحن أذن أمام ثلاثة مستويات، تسير مع الحياة ذاتها، في أدب المقاومة في الأرض المحتلة: حين يحاول العدو استدراج العرب إلى أي نوع من الحوار يواجه بالسخرية الجارحة التي تدل على أن عيني العرب تنظر إليه كشيء عابر، ويواجه العربي كل المحاولات العدوة بسحق الشخصية العربية بهذه السخرية الجارحة التي تُعبّر عن أعماق الموقف الشعبي

الحقيقي. وحين يتعامل العربي مع واقعه السيء، على الصعيد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، يفوّت على العدو فرصة جعل هذا الواقع كابوساً يمتص كل الحيوية العربية، لذلك فهو يتخذ من الركام الذي يطرحه هذا الواقع السيء منبراً عاصفاً للتحدي. وحين تتفجر المواجهة، وتدنو لحظة الالتحام، يتحول أدب المقاومة من الوخز والتحدي إلى مواقع الهجوم الحاسم.

هذه الحقيقة تبدو أنصع ما يمكن ملاحظته لدى أي استعراض سريع للانتاج العربي في الأرض المحتلة. ولكن في كل الحالات يظل الأدب فوق مستوى النواح والبكاء والتشكّي والعويل اليائس، يظل في مواقع الهجوم الذي يُبشّر دائماً بيوم النصر. وأهم من ذلك: يظل حلقة في سلسلة الثورة العربية الدائمة، فهو قد ضبط خطاه مع الحركة التقدمية العربية عبر كل حواجز القمع والارهاب، واعتبر نفسه بداهةً جزءاً منها، وانفعل بجوانبها المشرقة انفعالاً عميقاً خلاقاً. وقد تطلّب منه ذلك مجهوداً أكبر بكثير مما تطلّب من الحركة الثقافية العربية خارج الأرض المحتلة بطبيعة الحال، إلا أنه كان في مستوى هذه المتطلبات الشاقة بلا تردّد، ولبّى متطلباتها المزدوجة بكفاءة: قاد من ناحية أولى تيار المقاومة العميق الواعي بشجاعة وكفاءة، وردّ من ناحية أخرى على مزاعم الحركة الثقافية الصهيونية ودعاواها حين تتعامل في انتاجها الأدبي مع « النموذج العربي » ليس فقط عن طريق تقديم النموذج العربي الحقيقي، ولكن أيضاً عن طريق تقديم الأديب العربي الملتزم والمناضل فوق كل قيود التعسف والسحق.

الفصل الثالث

الأنواع الأدبيّة بين الشعر والنثر

الأدب الجاهلي من خلال حاتم الطائي(*)

بطرس البستاني

- ١ -

إذا شئت أن تتعرّف الفضائل الجاهلية وما فيها من مكارم الأخلاق، فعليك بحاتم الطائي، فإنه المثال الأعلى لخير ما يفخر به الأعرابي من حميد الصفات. فقد اجتمعت له أشرف الخلال البدوية وأطيبها ذكراً، وبلغ بعضها في مقداره حداً متطرفاً يرتد خانساً عنه كل منافس وطامح. فإن وُجد من يجاريه أو يتقدّمه في الفروسية والاقدام، والنجدة وحسن الجوار، والحلم والعفة، والشعر والفصاحة، فما كان ليجاريه أو يتقدمه أحد في ضروب السخاء وغرائب الضيافات، حتى ضُرب المثل بجوده، ولهجت بمدحه ألسن الشعراء والكتّاب في عصره وبعد عصره. وأصبح اسمه مرادفاً للكرم المتناهي يُشبّه به، ولا يُرى أفضل منه للتشبيه. ونُسجت أساطير السخاء على ولادته وحول قبره، كما نُسجت على حياته، فاختلط الصحيح من أخباره بالموضوع، وتلبّس

(*) من كتاب: الشعراء الفرسان. لبطرس البستاني. دار المكشوف. بيروت. ١٩٤٤. ص ٨١ - ١٠٤.

التاريخ بالخرافة، وتبرّجت الحقيقة بوشي الخيال. فقد طارت لحاتم شهرة في الجود لم يكن مثلها لغيره، ورُويت عنه نادرات شوارد تثير الاعجاب، وتبعث الشهوة في النفوس لتسقّط أحاديثه. فاستغل الرواة نهم الناس، فأقبلوا على أخباره يتتبعونها، ويتزيّدون فيها، بحسب تفاوت المخيلات، وحب التزيين والاغراب، فجعلوها قصصاً وأثماراً يتنزه بها الخاطر، وفيها متسع لمنافع التاريخ.

فمما روي عن ولادته أن أمه جاءها هاتف في المنام وهي حُبلى فقال لها: «أغلامٌ سَمْحٌ يُقال له حاتم أحبُّ إليك أم عشرة غِلْمةٍ كالناس، ليوث ساعة الباس، ليسوا بأوغال ولا أنكاس؟». ففضّلت حاتماً على العشرة، فكان لها ما تمنّت. وهذه الرواية لا تنافي طبع أم حاتم فإنها كانت من أسخى الناس وأقراهم للضيف، تُعطي ما تملك يدها ولا تحرص عليه مهما تكن قيمته. وطبيعي أن يكون حاتم قد اكتسب مزية الكرم منها، فأبوه لم يعرف بالسخاء، ومات وحاتم صغير، فجعل الولد في حجر جده سعد ابن الحشرج. فلما كبر وفتح يده لكل طالب وطارق، ضيّق عليهُ جده ثم رحل عنه بأهله خوفاً على ماله.

ويُروى عن أمه، واسمها عُتْبة بنت عفيف، أنها تمادت في بذل المال وإتلافه، وهي في بيت أبيها، فاضطر إخوتها إلى الحجر عليها لئلا تذهب بثروتها. فمكثت زمناً طويلاً لا تُعطى شيئاً من مالها. وظن إخوتها أن ألم الحرمان علّمها الاقتصاد، فأرادوا امتحانها فدفعوا إليها قطعة من إبلها لتتصرف فيها. فاتفق أن زارتها امرأة من هوازن كانت تأتي إليها في كل سنة تسألها، فقالت لها: «دونك هذه الابل فخذيها، فوالله لقد عضّني من الجوع ما لا أمنع معه سائلاً أبداً». فكانت النتيجة بخلاف ما توهم

إخوتها، وبدلاً من أن يؤدّبها الحرمان زادها سخاء. فلا غرو أن ينشأ الابن على شيم والدته وفي حضنها رُبّي. وبلبانها غُذّي، ومن يدها تناول العطاء. وكان نصيب أولاده منه كنصيبه من أمه فجاؤوا مساميح وهّابين ولا سيا ابنته سفّانة، فإنها كانت تباريه في الجود والإتلاف، يعطيها القطعة بعد القطعة من إبله فتوزعها على الناس. فقال لها يوماً: «أي بُنيّة، إن القرينين إذا اجتمعا في المال أتلفاه. فإما أن أعطي وتُمسكي، أو أُمسك وتعطي، فإنه لا يبقى على هذا شيء». فقالت: «والله لا أُمسك أبداً». قال: «وأنا لا أمسك أبداً». قالت: «لا نتجاور». فقاسمها ماله وافترقا.

وليست أسطورة ولادته من الغرابة في شيء بالإضافة إلى أسطورة القبر. فقد زعموا أن رجلاً يقال له أبو الخيبري مرّ في نفر من قومه بقبر حاتم وحوله أنصاب متقابلات من حجارة كأنهن نساء تنوح عليه. فبات أبو الخيبري ليلته ينادي: «يا حاتم أَقْرِ أضيافك!». فقيل له: «مهلاً، ما تُكَلِّمُ من رمّة بالية؟». قال: «إن طيئا يزعمون أنه لم ينزل به أحد إلاّ قراه». وضحك أبو الخيبري ساخراً شامتاً ثم لبث ينادي حاتماً مرة بعد مرة كمن يتحداه، حتى غلب عليه النعاس فنام. فلما كان السحر استيقظ مبغوتاً فوثب وهو يصيح: «واراحلتاه!». فقال له أصحابه: «ويلك ما لك؟». قال: «خرج والله حاتم بالسيف وأنا أنظر إليه حتى عقر ناقتي». فكذّبوه ولم يصدّقوه. فسار بهم إلى راحلته فإذا هي منحورة مخضّبة بدمها، فقالوا له: «قد والله قَراك». وأقبلوا عليها يأكلون من لحمها ضيوفاً لصاحب القبر. ثم أردفه بعضهم، أي أركبه وراءه، وساروا في طريقهم وهم يتحدثون بهذه الضيافة العجيبة. وإذا

بشخص رُفع لهم عن بعد يركب جملاً ويَقْرن إليه جملاً أسود، فما زال يدنو منهم حتى أدركهم فإذا هو عديّ بن حاتم. فقال: «أيكم أبو الخيبري؟». فقالوا: «هو هذا». قال: «جاءني أبي في النوم، فذكر لي شتمك إياه، وأنه قَرى راحلتك لأصحابك، وقد قال في ذلك أبياتاً ردّدها حتى حفظتها». وأنشد عديّ أربعة أبيات روايةً عن أبيه، أولها:

أبـا الخيـبري وأنـت امرؤٌ   حـودُ العشيرة شتّامُهـا

ثم قال له: «وقد أمرني أن أحملك على جمل بدل راحلتك فدونكَهُ». فأخذه أبو الخيبري وركبه، وذهبوا وهم مدهوشون مما رأوا وسمعوا. ومثل هذه الأسطورة جديرة بأن تولد وتنشأ في بني طي يتناقلها وينشرها رواتهم ومحدثوهم، مفاخرين بصاحبهم يَقْري الضيوف في مماته كما كان يقريهم وهو حي.

– ٢ –

وأخبار حياته حافلة بغرائب الضيافات، وأعاجيب العطايا، تريك شخصاً فريداً في أطواره، لا همّ له إلا البذل والقرى لكل سائل وطارق، يده مبسوطة أبداً، وإبله معقورة أو موهوبة. ناره موقدة وقدْره مرفوعة. يطعم ويعطي غير ما يطعم الناس وغير ما يعطون. فربما نحر لكل ضيف ناقة، وربما أعطى جميع ما تملك يمناه. قيل: مرّ به ثلاثة شعراء وهو غلام، فقالوا: «يا فتى هل من قرى؟». قال: «تسألوني عن القرى وقد ترون الإبل». ثم نحر لهم ثلاثاً منها. فقال له أحدهم: «إنما أردنا بالقرى اللبن. وكانت تكفينا ناقة إذا كنت لا بد متكلفاً لنا شيئاً». فقال حاتم: «قد عرفت، ولكنني رأيت وجوهاً مختلفة، وألواناً

متفرقة، فظننت أن البلدان غير واحدة، فأردت أن يذكر كل واحد منكم ما رأى إذا أتى قومه». فقالوا فيه أشعاراً امتدحوه بها وذكروا فضله. فقال حاتم: «أردت أن أحسن إليكم فكان لكم الفضل عليّ. وأنا أعاهد الله أن أضرب عراقيب إبلي عن آخرها أو تقدموا إليها فتقتسموها». فاقتسمها الثلاثة فيما بينهم، فأصاب كل واحد منهم تسعة وتسعين بعيراً. وكانت ثلاثمائة مع الثلاثة التي نحرت لضيافتهم. ويقول الرواة: إن جده فارقه على أثر هذه الحادثة، وخرج بأهله عنه محافظةً على ماله. وفي ذلك يخاطبه حاتم بقوله:

وإني لعفّ الفقر مشترك الغنى، وودك شكل لا يوافقه شكلي

ويزيد يعقوب بن السكيّت على هذه الرواية بقوله: «بينا حاتم بعد أن أنهب ماله، وهو نائم إذ انتبه، وإذا حوله مائتا بعير أو نحوها تجول ويحطم بعضها بعضاً فساقها إلى قومه، فقالوا: (يا حاتم ابق على نفسك فقد رزقت مالاً، ولا تعودنّ إلى ما كنت عليه من الإسراف). قال: (فإنها نُهبى بينكم)، فهجموا عليها فانتهبوها». ولكن يعقوب نسي أن يعلمنا من أين أتت هذه الإبل وكيف رُزقها حاتم فجأة وهو نائم. ولعله أراد أن نزعم معه أنها كانت شاردة فساقها القدر إليه، وعندئذ يُفض المشكل بطريقة يسيرة مقبولة.

وجاءه مرة رجل من البراجم فقال له: «وقعت بيني وبين قومي ديات فاحتملتها في مالي وأملي. فعدمتُ مالي، وكنتَ أملي. فإن تحملها عني فربّ همّ فرّجته، وغمّ كفيته، ودين قضيته». ثم مدحه بأبيات منها قوله:

حملـــت دمـــاء للبراجم جمّةً فجئتـك لما أسلمتني البراجمُ
وقالوا سفاهاً: لمْ حملت دماءنا؟ فقلتُ لهم: يكفي الحمالةَ حاتمُ
يعيش الندى ما عاش حاتم طيءٍ وان مـات قامت للسخاء مآتمُ

فقال حاتم «هذا مرباعي من الغارة على بني تميم، فخذه وافراً، فإن وفّى بالحمالة، والا أكملتها لك». فأخذ البُرجميّ المرباع، أي ربع الغنيمة، وهي حصة رئيس الجيش، وكانت مائتي بعير ما عدا النياق وأولادها، ثم زاده مائة بعير فانصرف راجعاً إلى قومه، وقضى ما عليه من حق الدماء.

ورُوي أن حاتماً خرج في الشهر الحرام يريد حاجة فمر بأرض بني عنزة، فرآه أسيرٌ لهم فناداه: «يا أبا سفّانة، أكلني الإسار والقمل!». فقال حاتم: «ويلك، ما أنا في بلاد قومي، وما معي شيء. وقد أسأت بي إذ نوّهت باسمي». على أن الفتى الطائي ما تعوّد أن يردّ سائلاً، ورأى من العار أن يترك الأسير في ضنكه، بعد أن استغاثه وصرح باسمه. فجاء العنزيين، وساومهم به حتى اشتراه منهم ولكنه لم يستطع تأدية الفداء وهو بعيد عن دياره، فاضطر أن يقيم في القيد مكان الأسير، وأرسل إلى قومه يُخبرهم بأمره فبعثوا إليه بالمال.

وكان حاتم إذا جنّ الليل يوعز إلى غلامه أن يوقد النار في مرتفع من الأرض ليبصرها من ضلّ طريقه فيأوي إلى منزله. وإذا كان الليل بارداً والريح عاتية، حضّ غلامه على متابعة الايقاد، ووعده بالإعتاق إن جلبت ناره ضيفاً:

أوقد فإن الليل ليل قرّ والريح يا موقد ريح صرّ
عسى يرى نارك من يمرّ إن جلبت ضيفاً فأنت حرّ

ويفاخر حاتم بأن كلابه تنبح للضيف وهو بعيد لتهديه، ولا تنبح في وجهه لأنها تعودت رؤية الضيوف. والعرب تمدح الكرام وتذم البخلاء بكلابهم.

قال حسان بن ثابت يمدح الغساسنة:

يُغشَون حتى ما تهرّ كلابهم　　لا يسألون عن السواد المقبل

ورأى حاتم يوماً ولده يضرب كلبةً له وكان يحبها لأنها تدل الضيفان على منزله، فغضب وانهال عليه بالسوط وهو يقول:

أوصيك خيراً بها فإن لها　　عندي يداً لا أزال أحمدها
تدل ضيفي عليّ في غلَس الليل　　إذا النارُ نام مُوقدُها

وقلما خلت أخبار حاتم في الجود والضيافة من الغرائب، حتى لتخال هذا الطائي به مسّ من الجنون في كرمه، لا يطيب له العيش إلا في بذل ماله وإتلافه، ولا ينام قرير العين إلا على مرآى الضيوف حول قدوره وجفانه. ويقول الرواة إنه لم يكن يمسك شيئاً مما تملك يده غير فرسه وسلاحه، فإنه كان لا يجود بها. ولعلهم يستندون في ذلك إلى قوله:

متى يأت يوماً وارثي يبتغي الغنى　　يجدْ جُمع كفي غير ملء ولا صفر
يجدْ فرساً مثل العنان وصارماً　　حساماً إذا ما هزّ لم يرضَ بالهبر
وأسمرَ خطياً كأن كعوبه　　نوى القسب قد أربى ذراعاً على العشر

— ٣

ومع ذلك فهم يروون عنه نادرتين كانت فرسه فيهما ضحية سخائه. فقد زعموا: «أن أحد قياصرة البيزنطيين بلغته أخبار جود حاتم

فاستغربها، وكان قد بلغه أن لحاتم فرساً من كرام الخيل عزيزة عنده. فأرسل إليه بعض حجابه يطلب منه الفرس هديةً إليه. وهو يريد أن يمتحن سماحته بذلك. فلما دخل الحاجب ديار طي سأل عن أبيات حاتم حتى دخل عليه، فاستقبله احسن استقبال ورحّب به وهو لا يعلم أنه حاجب الملك. وكانت المواشي في المرعى، فلم يجد إليها سبيلاً لقرى ضيفه. فقام إلى فرسه فنحرها وأضرم النار. ثم دخل إلى ضيفه يحادثه، فأعلمه هذا أنه رسول القيصر وقد حضر يستميحه الفرس، فساء ذلك حاتماً وقال: « هلا أعلمتني قبل الآن، فإني قد نحرتها إذ لم أجد جزوراً غيرها ». فعجب الرسول من سخائه وقال: « والله لقد رأينا منك أكثر مما سمعنا ».

وحدّث الهيثم بن عدي أن ماوية، امرأة حاتم، سئلت عن بعض عجائب زوجها فأجابت: « كل أمره عجب ». ثم اندفعت تروي هذه النادرة عنه، قالت: « أصابت الناس سنة حاطمة فذهبت بالخُفّ والظلف، وأتت علينا ليلة أسهرنا فيها الجوع، فأخذ عدياً ابنه، وأخذتْ سفانة وجعلنا نعللها حتى ناما. ثم أقبل عليّ يحدثني، ويعللني بالحديث كي أنام. فرثيت له لما به من الجهد، فأمسكت عن كلامه لينام، فقال لي: أنمتِ؟ فلم أجب. فسكت. ثم نظر في فتْق الخباء، فإذا شيء قد أقبل، فرفع رأسه، فإذا امرأة، فقال: « ما هذا؟ ». قالت: « يا أبا سفانة، أتيتك من عند صبية جياع يتعاوون كالذئاب جوعا. » فقال: « أحضريني صبيانك، فوالله لأشبعنهم ». فقمت سريعا فقلت له: « بماذا يا حاتم؟ فوالله ما نام صبيانك من الجوع إلا بالتعليل ». قال: « والله لأشبعن صبيانك مع صبيانها ». فلما جاءت قام إلى فرسه فذبحها وأضرم

النار ودفع إلى المرأة شفرةً وقال: «اشتوي وكلي وأطعمي أبناءك». ثم قال لي: «أيقظي صبيانك». فأيقظتهم وأخذت أُطعمهم وآكل، فقال حاتم: «إن هذا للؤم، تأكلون وحدكم، وجيراننا حالهم مثل حالكم؟». ثم قام إلى جيرانه فجعل يأتيهم بيتاً بيتاً، ويناديهم: «إنهضوا، عليكم بالنار!». فاجتمعوا حول تلك الفرس يأكلون فما أصبحوا ومن الفرس على الأرض قليل ولا كثير إلا العظم والحافر. وأما حاتم فإنه تقنّع بكسائه، فجلس ناحية لا يذوق شيئاً، مع أنه كان أشد جوعا منهم».

- ٤ -

تلك عظمة الجود ومكارم الأخلاق نقف أمامها معجبين بهذا الأعرابي بعد مضي أربعة عشر قرناً كما وقف أمامها الأقدمون معجبين، فإن العمل العبقري لا يختص بزمان ولا مكان وإنما هو رفيق العصور والأجيال يفيض جماله أبداً ولا يكتنف نوره ظلام. إلا أن حاتماً على فضله وسخائه لم يخرج عن خلق البدوي في إيثار نفسه وإرضاء أنانيته، فإذا أتلف ماله مراراً وجاد به على العُفاة والضيفان، فإنه كغيره من الأعراب لا يفهم معنى للصدقة المكتومة، والعطاء المستور. يعطي ويطعم ليقال إن حاتماً أعطى وأطعم، وقد سمعناه يقول للشعراء الذين وهبهم إبله: «أردت أن يذكر كل واحد منكم ما رأى إذا أتى قومه». يحب أن يذكره الناس ويمدحوه، ولا يريد أن يكون فضله خفياً. يفاخر بكرمه، شأن كل جاهلي، معتدّاً بنفسه، معتزاً بمناقبه، فكل شعره فخر وتمدّح وتعداد لمكارمه وفضائله. ينافس الكرام وينافرهم على طريقة أبناء عصره كما نافر نسيبه سعد بن حارثة الطائي. ولما طلب إليه سعد أن يترك المفاخرة نازلاً له عن حقه أبى الا أن تظهر غلبته عليه، فأخذ أفراسه

وأفراس أصحابه فعقرها وأطعمها الناس. وإذا كان قد افتدى الأسير بنفسه، وجاء عمله عظيماً في حد ذاته، فإنه لم يفعل ذلك إلا حفاظاً على سمعته لأن الأسير نوّه باسمه. وهو حريص على شهرته لا يحب أن يتحدث الناس بأن حاتماً أصمّ أذنيه عن سماع صوت المستغيث. فسخاء حاتم خارق عجيب في إفراطه، بيد أنه يتقاضى ثمنه فخراً ومدحاً، ويلقيه جزافاً على غير روية فيصيب المحتاج وغير المحتاج، وربما جعل ماله نُهبى بين الناس ليقتسموه أمام عينيه، فترضى كبرياء نفسه، وتغتبط أنانيته باستقبال ألفاظ الشكر واللوم، وما يتلوهما من حسن الأحدوثة.

واللوم يدغدغ عاطفة الجاهلي أكثر مما يدغدغها الشكر، فقد خلق العاذلة التي لا تأتلي نصحاً له وتأنيباً، وجعلها رفيقة حياته تلومه على إسرافه بالكرم والحب والشجاعة، ولكنها لا تلقى منه سوى الرد والإعراض، أو تفنيد نصائحها، والدفاع عن مذهبه في شيء من التفلسف وقرع الحجة بأختها. وشعر حاتم لا يخلو في أكثره من شخص هذه العاذلة المحبوبة، وهي في الغالب زوجته يسميها باسمها، أو يتركها نكرة مجهولة، تلومه على إفراطه في الجود وتبذير المال، فيُفهمها أن الكريم خير من البخيل، فللكريم حسن الذكر إذا مات، وأما البخيل فيتبعه سوء الثناء. ولماذا يحرص الإنسان على ماله ما دام الموت راصداً، ولا سبيل إلى الخلود في هذه الحياة؟ أفليس الأفضل له أن يترك ذكراً طيباً يخلد بعده فتتحدث به الأجيال؟

مهلاً نوارُ أقلّي اللومَ والعذلا ... ولا تقولي لشيء فات: ما فعلا؟
ولا تقولي لمال كنتُ مُهلكَهُ ... مهلاًوان كنتأعطي الانس والخبلا

يرى البخيلُ سبيل المال واحدةً		إن الجواد يرى في مالـه سُبُلا
ان البخيـل إذا مـا مات يتبعه		سوءُ الثناء ويحوي الوارثُ الإبـلا
فاصـدق حديثك إن المرء يتبعه		ما كان يبني، إذا ما نعشهُ حُملا
يسعـى الفتى وحِمامُ الموت يُدركه		وكـلّ يوم ٍ يـدني للفتـى الأجـلا

ويستوقفنا قوله: « ويحوي الوارث الإبلا »: فقد كان حاتم لا يرى خيراً في توريث أبنائه وإسعادهم بماله، فإنما هو يبني لنفسه لا لغيره، فإذا روّاها في حياته، وتركها تنفق على هواها، لتكسب حسن الأحدوثة، فتلك غاية ما يصبو إليه، وليتعس الإرث والوارث بعد أن يُزجَ هو في غيابة القبر.

أهن في الذي تهوى التِلادَ فإنه		يكونُ إذا مـا متّ نهباً مقسّماً
ولا تشقَـينْ فيـه فيسعـدَ وارثٌ		به حين تُحشى أغبرَ الجوف مُظلماً

فصاحبنا فردي ممتلىء من شخصيته، يذهب في الحياة والموت وفهم الخلود مذهب غيره من أهل الجاهلية في تلك الصحراء المستأثرة بذاتها، والتي لا تدرك السعادة إلا في الأشياء المادية، بعيداً عن الأعراض الروحانية، تبتدىء بأنا، ثم تسير بفرديتها لا لتؤلف مجتمع أمة، بل لفيف أبناء عمٍّ تدعوهم عشيرة وقبيلة. وما حاتم إلا واحد من اولئك الأعراب، يحس باحساسهم ويفكر بتفكيرهم، ويتصور الأشياء كما هم يتصورونها. فلا نلتمس منه أن ينظر إلى الحياة غير ما ينظر إليها أبناء باديته في عصر فطري تغلّبت عليه المادة، وإنما يخلق بنا أن نحفظ له حقه من الشمائل الحُسنى، فقد كان كرمه عنوان الجود في الجاهلية، وتخطت شهرته القرون والأحقاب حتى انتهت إلينا، فما نزال نسمع إلى يومنا هذا مثلاً سائرا تردده العامة والخاصة: فلان أكرم من حاتم طيّ. فقد تمّ

لأبي سفانة خلود الذكر كما تمنى. وهو وإن يكن أفاد هذه الشهرة بماله وسخائه، فإن فيه من فضائل العفة والفروسية والنجدة والفصاحة ما يتحلى به جوده، ولا يجوز إغفاله.

- ٥ -

إذا كانت فضيلة الجود أظهر شيء في حاتم لكثرة ما روي عنه من غرائب الضيافات والعطايا، فليس من شأنها أن تحجب سائر فضائله. وقد تحلى هذا الطائي بأجمل الخلال التي يفاخر بها العربي، ويجعلها من الصفات اللازمة لسيد القبيلة، لأن البدوي لا يعترف لغيره بالسيادة إلا إذا رأى فيه خيراً ونفعا. فكلهم في العشيرة أبناء عمٍّ يعتزون ببيوتهم وأنسابهم حتى صعاليكهم. وكلهم أنانيون معتدّون بأنفسهم، طامحون إلى الرئاسة، لا يتركها الواحد للآخر إلا عن كره وحياء، أو عن اقتناع تام بفضله وصلاحه. فمن اجتمع له الجود والحلم، والعفة والفروسية، والنجدة والفصاحة، كان أحق من غيره بالشرف الرفيع. وقلما وجدت هذه الصفات مجتمعة في شخص واحد، كما وجدت في حاتم، فسلموا له بالسيادة عن رضى واقتناع، فكان يفاخر بها، ويرد على من يلومه في سخائه وتبذيره بقوله:

يقولون لي: أهلكت مالك، فاقتصد   وما كنتُ، لولا ما تقولون، سيدا

على أن هذا التسليم لا يمنع أن يقوم في العشيرة من ينافسه، وينازعه الشرف. فالمنافسة شيء من طباعهم نشأوا عليه، فأصبح عنصرا جوهريا مؤتلفاً بنفوسهم وركناً ثابتاً في بناء قبيلتهم. فليس من الهين أن ينتزعوه من نفوسهم، أو يستلّوه من بنائهم. وقد لقي حاتم من أبناء عمه من

يطاوله ليسمو إلى منزلته، كما طاوله سعد بن حارثة وأصحابه، فخسروا مجادهم وأفراسهم، وأربى حاتم عليهم. وسارت له شهرة في الشرف والجود تجاوزت حدود الخيام والقبائل إلى قصور الملوك، فزعموا أن القيصر البيزنطي سمع بذكره، وأرسل إليه حاجبه يستوهبه فرساً. وهذا الخبر، عندنا، يحتمل الشك أكثر من اليقين. ولكن من الثابت أن حاتماً كان يتردد إلى الحيرة، ويدخل على النعمان بن المنذر فيلقّى لديه الحظوة والكرامة. ويزور الغساسنة في الشام، فيقربونه ويراعون جانبه. وحدث مرةً أن بني طيء أغاروا على إبل للنعمان بن الحارث الجفني، فغضب الملك وغزا بني طيء فأصاب سبعين أسيراً من بني عدي، عشيرة حاتم، وحاتم يومئذ في الحيرة عند أبي قابوس النعمان بن المنذر. فلما قدم الجبلين، أجأ وسلمى، حيث منازل طيء، جعلت المرأة منهم تأتيه بالصبي من أولادها، فتقول له شاكية: «يا حاتم، أسر أبو هذا»، ذلك بأن هموم القبيلة تُعقد بعمامة سيدها. فلم يلبث إلا ليلة حتى سار إلى الملك الغساني، فاستوهبه الأسرى، فأطلقهم النعمان من الأغلال إكراماً له، فعاد بهم إلى الجبلين.

ومن محاسن السيادة عندهم أن يكون صاحبها حليماً يكره الظلم، ويعفو عن السيئات. وقد اتّصف حاتم بكرم أخلاقه وسعة صدره على ما به من كبر النفس وحب المفاخرة. فما رُوي عنه مرةً أنه هضم حق غيره أو جار على أحد سالكاً به طريق العسف، مع أن أكثر أبناء عصره كانوا يتباهون بالظلم، ويمدحون به، جاعلين شعارهم: أنصر أخاك ظالماً أو مظلوماً. فهذا زهير بن أبي سلمى، قاضي الشعراء وحكيمهم، يعتبر الظلم من الأسس التي ترتكز عليها الحياة الاجتماعية، فيقول:

ومن لم يـذُد عن حوضه بسلاحه يُهدّم، ومن لا يظلم الناس يُظلم

حتى أن الفرزدق، الشاعر الإسلامي، لم يستطع أن يتخلص من الروح الجاهلية لقرب عهده بها، فإذا هو يفاخر بقوله:

أبت أن أسومَ الناس الا ظُلامةً وكنتُ ابن مِرغام العدوّ ظلوم

فحاتم أحد أولئك السادات الفرسان الذين كان الحلم أقرب إلى نفوسهم من الظلم، وإن خلا حلمهم من الرقة والتواضع وغلبت عليه الكبرياء والمباهاة. ولا يطعن في حلم صاحبنا إصراره على مخايلة سعد بن حارثة حتى أخذ أفراسه فنحرها وأطعمها الناس. فإن سعداً اعتدى على جواره وأراد منافسته فصار من حقه أن يدافع عن حسبه، ويخذل هذا السيد وأصحابه بعدما أساؤوا إليه، مع أن حاتماً كان يتجنّب الإساءة لأبناء عمه لأن شرط فضيلة الحلم عندهم أن يتناول القبيلة قبل غيرها، ولا سيما الضعيف الذي قلّ إخوته وأنصاره كما قال حاتم:

ولا أظلم ابن العم إن كان اخوتي شهوداً، وقد اودى باخوته الدهرُ

والفتى الطائي لا يحصر حلمه بأبناء عمه بل يشمل به عدوه أحيانا، فكان يعفو عن وحيد امه إذا وقع في يده فلا يقتله لئلا يفجعها به وليس لها سواه. وقد اعترف له الرواة بهذه المحمدة، وهو يذكرها في شعره إذ يقول:

أماويّ اني رُبَّ واحد أمّه أجرْت، فلا قتلٌ عليه ولا أسرُ

وله في الحلم أقوال متفرقة تشهد بكرم خلقه، ويمكن صرفها إلى ناحية الشمول بحيث يجوز أن ينظر إلى حلمه كفضيلة إنسانية لا فضيلة قبلية. من ذلك قوله:

وأغفرُ عوراء الكريم ادخارَهُ وأعرض عن ذات اللئيم تكرّما

وروى الجاحظ في (البيان والتبيين) أن حاتماً أوصى ابنه عديا بقوله: « أي بُنيّ، إن رأيت أن الشر يتركك إن تركته، فاتركه ». فأين هذا من كلام غيره في تحسين الظلم؟ ومما يؤثر عنه قوله: « العاقل فطنٌ متغافل ». فالتغافل هنا فيه كثير من سعة الصدر، وسماحة النفس، وإيثار الخير على الشر. وأي فضيلة جامعة لهذه الصفات سوى الحلم؟

- ٦ -

وكذلك العفة كانت من الفضائل التي أضيفت إلى حاتم، وافتخر بها في شعره. وهي عندهم على أنواع، فمنها العفة عن السؤال، فإن الحر إذا افتقر يصبر على الجوع ولا يرضى لنفسه ذُلّ المسألة. ومنها ترك الأسلاب والغنائم عند اقتسامها لمن ينتفع بها من أبناء العشيرة. وهذا دليل الإباء والكرم والاستغناء. ودليل الفروسية يعتمد صاحبها على ذاته في تحصيل معاشه بغزوات يباشرها منفرداً عن أهله، فنسمع عنترة يقول لعبلة:

هلاّ سألتِ الخيل يا ابنة مالكٍ ... إن كنت جاهلةً بما لم تعلمي
يُخبركِ من شَهد الوقيعة أنني ... أغشى الوغى، وأعفّ عند المغنم

وقد تكون هذه العفة نظرية أكثر منها عملية، يتخذها البدوي للفخر، مع أنه في الحقيقة قلما تنازل عن نصيبه من الغنيمة إلا مكرهاً، أو واهباً اياه تكرماً في بعض الأحوال كما وهب حاتم مرباعه للبُرجُمي الذي تحمّل إليه في ديات قومه.

ومنها عفة اللسان، وكانوا يتمدحون بها أكثر مما يحافظون عليها. وأخيراً عفة النفس عن الشهوة الإباحية، وهي أجدر من غيرها بالذكر،

فقد كان البدوي لا يعرف معنى صحيحاً لهذه الفضيلة، فسبي امرأة واغتصابها، وانتهاك حرمة فتاة في بيت أبيها لا يدخل عندهم في باب العفة أو عدمها، وإنما العفة كل العفة أن لا يعتدي أحدهم على جارته حتى ولا يرفع نظره إليها إذا مرت أمامه. ويجمل به أن يمتنع عن زيارتها في غياب زوجها، لأن حَرَم الجوار مقدّس لا يجوز خرقه وتدنيسه. قال عنترة:

وأغض طرفي ما بدت لي جارتي   حتى يواري جارتي مأواها

وقد عرف حاتم بعفته عن السؤال في جوعه وفقره، ولطالما جاع وافتقر لفرط سخائه فعفّ عن المسألة، وأبى أن يذل ويبذل ماء وجهه. وفي ذلك يقول: «وإني لعفّ الفقر مشترك الغنى». أو يقول: «ولا أزرى بأحسابنا الفقرُ».

غير أنه كان يبيح لنفسه السؤال إذا اضطره الدفاع عن شرفه إلى طلب المال. فيلجأ إلى اقربائه يسألهم المؤازرة ليسد ما به من خلّة إرضاءً للمجد، وحفاظاً على الحسب. فإن منافسته لسعد بن حارثة وأصحابه في الكرم عرّضته لأن يخايلهم جميعاً في كثرة الطعام والشراب. ويكون ذلك في يوم حافل مشهود يتبارى به المتنافسون في نحر الإبل وبسط المآكل وجر زقاق الخمر، ودعوة عامة يدعونها للناس. فمن استطاع أن ينحر ويسقي الخمر أكثر من غيره نودي باسمه وتمّ له النصر على خصمه، وأحرز الشرف الرفيع يتحدث بذكره القريب والبعيد. فلما نشب الخلاف بين حاتم وسعد بن حارثة الطائي ورهطه قالوا له: «بيننا وبينك سوق الحيرة فنماجدك». فأجابهم إلى طلبهم لأن النكوص عن المباراة يزري بقدره. فوضعوا تسعة أفراس رهنا على يدي رجل يقال له امرؤ

القيس بن عدي. ووضع حاتم فرسه. ثم خرجوا حتى انتهوا إلى عاصمة المناذرة، وعليها النعمان أبو قابوس. وكان متزوجاً بنت سعد بن حارثة، وقد خص والدها وعشيرته، بني لأم، بالاعطيات السنيّة. فإقدام حاتم على منافستهم في البذل واطعام الناس غير مأمول النجاح، وهم في جوار صهرهم يعتزون به ويعتمدون على معونته. فكيف يستطيع حاتم أن يباري قوماً وراءهم الملك النعمان؟ وصاحبنا لم يجهل الخطر الذي يهدد شرفه في قبوله هذه المماجدة الخاسرة، وقد حُمل عليها مكرهاً فلم يُطق ردها، فالرجوع عنها ذل، وخسرانها ذل اكبر. فما عليه إلا أن يفزع إلى من بالحيرة من قومه، بني ثُعل، ثم بني الغوث، فيدعوهم إلى مساعدته. فذهب أولاً إلى ابن عمه مالك بن جبار، وكان كثير المال، فقال: «يا ابن عمّ أعنّي على مخايلتي». فقال له مالك: «ما كنت لأَحْرُب نفسي ولا عيالي واعطيك مالي». فانصرف عنه ساخطاً يهجوه. وأتى ابن عم آخر يقال له وهم بن عمرو، وكان مصارماً له لا يكلمه. فقال له وهم: «ما جاء بك يا حاتم؟». قال: «خاطرت على حسبك وحسبي». قال: «في الرحب والسعة، هذا مالي وعدّته تسع مائة بعير، فخذها مائة مائة حتى تذهب الإبل او تصيب ما تريد». فشكره حاتم وخرج من عنده راضياً.

وذاع خبر هذه المباراة في الحيرة، فتحدث بها الناس، وتضاربت فيها الأقوال. وكان أكثرهم يميل إلى ترجيح كفة بني لأم، لما للنعمان من عطف عليهم. وتعصب بنو ثعل والغوث لحاتم فانقسم الطائيون على أنفسهم بحسب عشائرهم. وكان إياس بن قبيصة الطائي نازلا في الحيرة وهو من اشراف الغوث، وله حرمة عظيمة في بلاط أبي قابوس لمنزلته عند الأكاسرة، فقد كان ملك الفرس يعوّل عليه في الأمور الخطيرة،

ويقطعه إمارة عين التمر. وإذا خلا العرش العراقي من ربه، عهد إليه في ولايته إلى أن يختار له خلفاً من آل المنذر. فلما انتهى إليه خبر المخايلة بين حاتم وسعد بن حارثة خشي أن يخسر حاتم مجاده إذا أمدّ النعمان بني لأم بماله وسلطانه فتفتضح الغوث وتعيّرها قبائل العرب. فدعا إليه رهطه من بني حيّة، وقال: « يا بني حية، إن هؤلاء القوم قد أرادوا أن يفضحوا ابن عمكم في مجاده ». فقال رجل من بني حية: « عندي مائة ناقة سوداء، ومائة ناقة حمراء أدماء ». وقام آخر فقال: « عندي عشرة حُصُن على كل حصان منها فارس مدجج لا يُرى منه إلا عيناه ». وقال حسان بن جبلة الخير: « قد علمتم أن أبي قد مات وترك كلأً كثيراً، فعليّ كل خمر أو لحم أو طعام ما أقاموا في سوق الحيرة ». ثم قام إياس فقال: « عليّ مثل جميع ما أعطيتم كلكم ». وتم الاتفاق بينهم على ذلك وحاتم لا يعلم بشيء لأنه اكتفى بأن يلجأ إلى أقربائه الأدنين من بني ثُعل.

ومرت الأيام حتى إذا دنا موعد افتتاح سوق الحيرة حيث يجتمع الناس كل سنة، قال إياس لقومه: « إحملوني إلى الملك ». وكان به نقرس فحُمل حتى أُدخل إليه، فقال: « أنعم صباحاً، أبيت اللعن ». فقال النعمان: « وحيّاك إلهك ». فقال إياس: « أتمد أختانك بالمال والخيل، وجعلت بني ثُعل في قعر الكنانة؟ أظنّ أختانك أن يصنعوا بحاتم كما صنعوا بعامر بن جوين ولم يشعروا أن بني حية في البلد؟ فإن شئت، والله، ناجزناك حتى يسفح الوادي دماً. فليحضروا غداً مجادهم بمجمع العرب! ». فعرف النعمان الغضب في وجهه وكلامه فقال له: « يا أحلمنا لا تغضب فإني سأكفيك ». ثم أرسل إلى سعد بن حارثة وأصحابه يقول: « أنظروا ابن عمكم حاتماً فأرضوه، فوالله ما أنا بالذي أعطيكم مالي

تبذرونه، وما أطيق بني حية». فخرج بنو لأم إلى حاتم يسترضونه ليعرض عن مجاده، وتركوا له حق أنف سعد، وكان حاتم قد أطار أرنبته بسيفه عندما وقع الخلاف بينهم. إلا أن حاتماً تمسك بمجاده وأبى أن ينزل عنه، فاضطروا أخيراً إلى أن يتركوا له الأفراس التسعة التي وضعوها رهناً عند امرىء القيس بن عدي، فأخذها حاتم فعقرها، وأطعمها الناس، وسقاهم الخمر.

في مثل هذه الحال كان صاحبنا يسأل أبناء عمه أن يَرفدوه، ولا يرى في السؤال غضاضة، لأنه مخاطر على حسبهم وحسبه معاً. فإليهم وإليه يعود الفوز والخذلان.

– ٧ –

وكان كغيره من أبناء عصره يفاخر بحفاظه على الجوار وتعففه عن الجارة لا يختلس النظر إليها، ما بدت له، أو ما انكشف ستر خبائها. ويسد أذنيه عن استطلاع أسرارها مع زوجها. وإذا أخلى الجار بيته فخباؤها حَرَم عليه لا يدخله في غيبة بعلها. بيد أنه لا يقطع عنها صلاته بل يتعهدها بكل ما تحتاج إليه دون أن ترخي عليه ستور بيتها. وقد شغلت الجارة جانباً كبيراً من مفاخره، فجاء شعره وفيه صور مختلفة لعفته عنها، وحرصه على قداستها. فمن ذلك أقواله:

– وما تشتكيني جارتي غير أنها إذا غاب عنها بعلها لا أزورها
سيبلغها خيري، ويرجع بعلها إليها، ولم يُقصر علي ستورها
– فأقسمت لا أمشي إلى سرّ جارتي مدى الدهر، ما دام الحمام يغرّدُ

- إذا ما بتّ أختِلُ عِرس جاري   ليخفيني الظلام، فلا خفيتُ
أأفضح جارتي، وأخون جاري   معاذ الله أفعل ما حييت!

- وما ضرّ جاراً يا ابنة القوم فاعلمي   يجاورني، ألاّ يكون له ستْرُ
بعينيّ عن جارات قومي غفلة   وفي السمع مني عن حديثهم وَقْرُ

فهذه العفة التي يتحدث عنها حاتم، ويفاخر بها، هي الفضيلة التي اصطلح عليها الجاهليون، يجعلونها مرهونة بالجوار، ولا يتجاوزون بها إلى أبعد من الجارة. ومع ذلك فقد رُوي عن حاتم أنه دُعي مرةً الى ريبة لا علاقة لها بالجوار فنفر منها مبتعداً، ولم يغفل أن يشير اليها في شعره، وإن تكن عفته يومئذ تحتمل التأويل، وتقبل في التفسير وجهاً آخر. وقد وقعت له هذه الحادثة مع ماوية بنت عفزر. ويقول ابن قتيبة إنها من بنات ملوك اليمن. والظاهر أن هذه المرأة كانت معتدة بجاهها ومالها، ولعل لها من الجمال ما يزيدها اعتداداً. فكانت تتزوج من يعجبها من الرجال، وتشترط عليه حق الطلاق، فإذا ملت جانبه تركته. والطلاق في الجاهلية من حقوق الرجل وحده، إلا أن تجعله المرأة شرطاً لعقد الزواج، ويرضى الرجل به، فيصبح لها الحق مثله في طلب الانفصال عنه، وعليه أن يذعن لطلبها كما تذعن هي لطلبه. وطريقة الطلاق عند النساء تكون بتحويل باب الخباء، فان كان الباب قِبَلَ المشرق حولته قبل المغرب، وإن كان قبل اليمن حولته قبل الشام. فإذا رأى الرجل ذلك علم أن امرأته قد طلقته فيمتنع عن دخول خبائها.

ويُروى عن ماوية أنها أحبت أن تتزوج يوماً فبعثت غلمانها إلى الحيرة وأمرتهم بأن يأتوها بأجمل فتى يجدونه فوقعوا على حاتم، فأعجبهم، فجاؤوا به إليها، يرافقه صاحبان له. فلما دخل حجرتها رأى فيها من

دلائل النعمة والبذخ ما لم يتعوده في حياته البدوية الخشنة، فاستوحش من هذه المناظر المترفة، وساوره شيء من التخوف والانقباض. فقالت له ماوية: «استقدِمْ إلى الفراش لأختبرك». فنفر منها وقعد على الباب وقال: «استٌ لم تُعودّ الجمر تحترق..». يريد أنه أعرابي يابس الجلد متقشف لم يتعود الطيب والبخور. ثم قال: «إني انتظر صاحبين لي». فناولته خمراً ليسكر فجعل يريقه بالباب ولا يشرب. وقال لها: «لا أذوق قرى حتى أرى ما فعل صاحباي». قالت: «إنّا سنرسل إليهم بقرى». قال: «ليس بنافعي شيئاً أو آتيهما». ثم فرّ منها وأتى صاحبيه فقال لهما: «أفتكونان عبدين لابنة عفزر ترعيان غنمها أم تقتلكما؟». قالا: «كل شيء يشبه بعضه بعضاً، وبعض الشر أهون من بعض». فقال حاتم: «الرحيل والنجاة!». وخرج الثلاثة يتوغلون في قلب الصحراء هاربين من تلك الشيطانة المتحضرة. ولم يشأ شاعرنا أن يدع هذه الحادثة تمضي دون أن يستغلها لفخره بالعفة والابتعاد عن الريبة، مع ما في أمره من إشكال:

لشِعبٌ من الريان أملك بابه	أنادي به آل الكبير وجعفرا
أحبّ إليّ من خطيب رأيته	إذا قلتُ معروفاً تبدّل منكرا
تنادي إلى جاراتها ان حاتماً	أراه لعمري بعدنا قد تغيرا
تغيرتُ أني غير آتٍ لريبة	ولا قائلٌ يوماً لذي العُرف مُنكرا

ومضت على حاتم أيام بعد انصرافه من عندها، وهو يفكر فيها وفي خوفه وهربه منها، فرأى عمله سخيفاً لا معنى له، فندم على ما فرط منه، وتاقت نفسه إليها، فشد رحاله ضارباً في عرض البيد حتى بلغ دارها، فوجد لديها النابغة الذبياني ورجلاً من النبيت يحاولان خطبتها.

ففضلته عليها لما شهدت من سخائه وإمساكها، ولكن طلبت منه أن يطلق زوجته آنفةً أن يكون لها ضرّة تشاطرها البيت والمباعلة. فرفض طلبها وأبى عليه كرم عنصره الا أن يكون وفياً لامرأة خبر حبها ووفاءها. فامتنعت ماوية عن الزواج وردته مكرماً، فعاد إلى اهله غير نادم هذه المرة كما ندم في المرة الأولى، وإن تكن نفسه ما برحت تدعوه إلى الأميرة المترفة.

واتفق، لحسن حظه أو لسوء حظ حليلته، أن توفيت بعد حين، فتحررّ حاتم من رباط زواج آثر بقاءه على اتّباع هوى قلبه. فقام إلى رحاله يشدها من جديد طالباً ماوية بنت عفزر. وشاءت الأقدار أن يحالفه التوفيق في رحلته هذه، فألفاها كما فارقها ليست بذات بعل. فتزوجته بعد أن اشترطت عليه حق الطلاق. فمكثت عنده زمناً ثم داخلها أحد أقرباء حاتم يريدها لنفسه، فما زال يزين لها الطلاق، ويحذرها على مالها من تبذير بعلها، حتى أقنعها فحوّلت باب الخباء. فأمسى حاتم طالقاً من ليلته فنام خارج البيت. وابت ماوية أن تتزوج ابن عمه لأنها رأت ما أنكرته من لؤمه وشحه وخساسته، في حين لم تنكر على حاتم غير الكرم والسخاء.

- ٨ -

هذا حاتم في حدود عفته كما يفهمها الجاهلي بعرفه وعادته، وهي على علاتها لا تنافي الفضيلة ولا يعدوها الثناء. وكان إلى ذلك فارساً شجاعاً محمود المشاهد، عالي الهمة، مظفراً في الحروب، إذا قاتل غلب، وإذا غنم أنهب، وإذا أسر أطلق، وكان أقسم بالله لا يقتل واحدَ أمه. وإنه وإن لم يُعدّ من الطبقة المشهورة بين فرسان الجاهلية، إلا أن فروسيته تمتاز

بطابع جميل من سمو الأخلاق. وكانت قبيلته تركنُ إليه في مواقعها فتقلّده رئاسة الجيش، وتخصّه من غنائمها بالمرباع. والقبيلة لا تسلم برئاسة الجيش إلا للفارس المجرب، والقائد المحنك، ولا سيا إذا كان ميمون الطالع في غزواته، ويحمي الذمار متى طلعت عليهم خيول الأعداء. وقد عُرف حاتم بهذه الصفات، وعرف بغيرته على بني طيء وسعيه لخيرها وجمع شملها. إلا أنه كان يلقى من حسد بعضهم ما يحمله قسراً على المقاومة للدفاع عن كرامته شأنه مع سعد بن حارثة يوم اعتدى على جواره. وكان حاتم قد أجار الحكم بن أبي العاصي، وأمّنه في أرض بني طيء حتى يصير إلى الحيرة، فانكر عليه سعد وبنو لأم هذا الجوار وأرادوا فضيحته ولم يكن معه غير رجل واحد من بني أبيه. فلما وثبوا إليه تلقاهم غير وجل فتصدى له سعد بن حارثة فأهوى له حاتم بالسيف فأطار أرنبة أنفه، فوقع الشر بينهم حتى تحاجزوا. ثم دعوه إلى المفاخرة في سوق الحيرة، وانتهى الأمر بفوز حاتم كما قدمنا.

وكانت قبيلة طيء كثيرة العدد منقسمة إلى بطون وافخاذ وعشائر مختلفة تنافس بعضها بعضاً وتتزاحم على الماء والكلأ فتقع بينها الحروب والفتن ويستحكم فيها الفساد والشقاق. فيعمد حاتم إلى العزلة كارهاً أن يقاتل أبناء قبيلته. حتى كان يوم اليحاميم، فاجتمعت بطون جديلة على رأسها خالد بن لأم تريد الايقاع بعشائر الغوث ومنها عشيرة حاتم. فاضطر صاحبنا عندئذ أن يخوض المعركة للذود عن قومه، فاجتمعت بطون الغوث، على كل عشيرة رئيسها ومنهم حاتم وزيد الخيل. فكان النصر بجانبها وانهزمت جديلة بعد أن خسرت خيرة رجالها، فهيضت شوكتها منذ يوم اليحاميم، فلجأت إلى أرض بني كلب، فحالفتهم وأقامت معهم.

على أن حاتماً وقد عرفناه شديد الافراط في السخاء، لم يأمن شر الفاقة في حياته، فكان يغتني مرة ويفتقر مراراً، فإذا هذا الفارس السيد يصبح كأحد الصعاليك، يتشرد غازياً ناهباً، يمسك الطرق على القوافل، ويوقع البلاء في الأحياء الآمنة، ليعيد مكانته لدى القبيلة، ويعود إلى ما كان عليه من الجود والضيافات. وهو يفاخر بحياة التصعلك والفقر كما يفاخر بحياة الغنى والسيادة، فيقول:

غَنينا زماناً بالتصعلك والغنى وكلاً سقاناه بكاسيهما العصرُ
فما زادنا بأواً على ذي قرابة غنانا، ولا أزرى بأحسابنا الفقر

والصعلوك المحمود عند حاتم، هو ذلك الذي تتمثل به حياة الصعاليك الفرسان، يصفه بشعره كما يصفه (السُّلَيْك) و(تأبط شراً) و(عروة بن الورد)، فيرينا اياه وقد لبس الليل الدجوجي، ومضى مُقدماً على حوادث الدهر بعيد المطالب، لا يحزن ان جاع، ولا يغتر بالغنيمة ان شبع. يرمي بوجهه شطر المكارم، يبتغي كبراها، ويلتقي صدور الرماح يوم كريهة حتى يختضب بالدماء. فمثله يكسب الحمد والغنى لا مثل صعلوك ذليل (لحاه الله) يرضى من العيش بلباس وطعام، ينام ليله مطمئناً، ويتنبه في الضحى بارد الفؤاد، مترهل الجسم لقعوده عن السعي، مقتنعاً بما يجود عليه الاغنياء من طعام ومسكن.

وجدير بحاتم، وهو الفارس النجيد، أن يحتقر النكس الجبان. فقد كانت الشجاعة إحدى الفضائل التي يتمدح بها، ويجعل لها في شعره مكاناً رحيباً لا يقل في اتساعه عن المكان الذي يعمره بذكر جوده وضيافاته. فهو شاعر الفخر وشاعر الحماسة معاً. ولدينا من منظوماته طائفة حسنة، يستوي بها مع طبقة من الشعراء النابهين في عصره. وإذا

كان شعره يفتقر إلى الصور والتخيلات في مواضع كثيرة من وصف حروبه وضيفانه، فلم يلحق بشعر عنترة وطرفة والفرزدق، فقد أوتي على الإجمال طبيعة اختيار الألفاظ النقية، واتقان تنزيلها وتركيبها، يخرجها حلوة الاتساق فيها نغم وانسجام، وإن تكن لا تسلم في مجموعها من الصلابة والجفاء. وهو وإن لم يتنزل عليه الالهام بقدر يرفعه إلى طور امرىء القيس والنابغة والأعشى، فقد اعطي من البصر الشامل في أخلاق الناس ما يجعله يقترب من زهير. وإذا صحّ أن الانشاء صورة لصاحبه، فحاتم بن عبد الله في شعره مثال ناطق بمكارم الأخلاق.

الشاعِرُ واللغة(*)

نازك الملائكة

- ١ -

يشير عنوان هذا البحث إلى وجود رابطة بين الشاعر ولغته التي ينظم بها الشعر، وهذه الرابطة لا توجد بين الأديب واللغة وإنما هي مختصة بالشاعر لأنه أكثر انقياداً للغة قومه بسبب ما يملك من احساس عميق وروح مرهفة إلى درجة يكاد الشعر يصبح معها رحلةً في أعماق اللغة يقوم بها الشاعر في كل قصيدة حتى يُصيِّرها ذات أربعة أبعاد ولها كيان وتاريخ.

ومن الأسباب التي جعلت الشاعر اوثق اتصالاً باللغة ان كلامه موزون مقفى. والوزن يستثير في الذهن تاريخاً عميقاً للغة فتنبثق في ذهن الشاعر ألفاظ لم تكن تخطر له على بال قبل بدئه بنظم القصيدة، فكأن ذهن الشاعر مفتاح لاسرار اللغة بحيث تنبعث ابعاد سحيقة القدم من تاريخ اللغة، وهذه الابعاد لا يصل إليها إلا الشاعر. لا بل يكاد

(*) من مجلة (الآداب)، عدد تشرين الأول (اكتوبر) ١٩٧١.

الشاعر نفسه لا يصل إليها إلا عندما تعتريه الحالة الشعرية التي تصبح النفس الإنسانية خلالها مسربلة بالموسيقى بحيث تعين الشاعر وتلهمه خلال بحثه عن الألفاظ.

ولا بد للشاعر الذي تتوثق صلته باللغة وقوانينها من أن تكون اللغة قد أصبحت فطرة في نفسه بحيث يبدع الصور والموسيقى ويأتي بأروع الشعر دون أن يخرج على قواعد اللغة وأسسها. فاللغة منبع وهي ليست مجرد أداة ولا هي تلك الآلة التي قررها بعض النقاد المحدثين[١]، وانما اللغة كنز الشاعر وثروته وهي جنيّته الملهمة، في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلما ازدادت صلته بها وتحسسه لها كشفت عن أسرارها المذهلة وفتحت له كنوزها الدفينة. إن كل صورة في قصيدة الشاعر يكمن فيها من العوالم ما لا حدود له، والشاعر هو الذي يفتح هذه الكنوز.

ولو سألنا أنفسنا: لماذا تنقاد اللغة للشاعر أكثر مما تنقاد لسواه؟ لأجبنا بأن كنوز اللغة دفينة تراكمت فوقها أكداس السنين والقرون، فلن يستطيع العقل الإنساني أن يعثر على هذه الخفايا بدراسة واعية وانما لا بد له من الاستبطان والادراك باللمح الموهوب خلال نوع من الطفرة الشعرية. والشاعر هو الذي يستطيع ذلك، لأنه حين تعتريه الحالة الشعرية يصبح ذهنه مشحوناً بالموسيقى، وهذه الموسيقى تجعل الألفاظ تنبعث في عقله الباطن وترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة المعالم مما رقد في الذهن الجماعي للأمة وبعثته موسيقى الحالة الشعرية.

يتحدث علماء النفس عن «العقل الباطن» ويريدون به قدرة العقل

---

(١) ميخائيل نعيمة في كتابه «الغربال».

الخفية غير المفسرة على إدراك ما لا يدرك في طفرة مفاجئة تكشف المستور والخفي والغامض، كأن يرى النائم في حلمه تفاصيل الشوارع في مدينة لم يرها طيلة حياته ويكون حلمه مطابقاً للواقع تماماً. وهذا من عمل العقل الباطن. ومثل هذه الطفرات الذهنية قد تحدث لغير ذوي الثقافة، لأن إدراكهم يقوم على الرؤية ولا يحتاج إلى العلم. أما إدراك تاريخ قديم للفظة من ألفاظ اللغة فهو حلم لا يحدث الا لمن كانت اللغة تشغل ذهنه وروحه باستمرار. ان الرحلة في أعماق الزمن في موضوع لغوي أكثر ما تحدث للشاعر، لأن اللغة حبيبته وبضاعته وعلمه. ولذلك يقوم له ذهنه الباطن بالطفرة. وانما يطفر الذهن باتجاه ما يحبه صاحب ذلك الذهن وما يشتغل به، فكأن الإنسان يسأل والعقل البشري الخصب يندفع إلى الإجابة.

غير أن تفتح الجاهل في الألفاظ لا يتم في وضوح الحلم الذي يرينا مدينة لا نعرفها رؤية واضحة وإنما يتم على صورة أخف وأدق، فالألفاظ تتكشف وهذا التكشف هو الشعر. إن اللغة تتفتح كالوردة بين يدي الشاعر، وكل ما عليه أن يحترمها ويحب صيغها ويتذوق أقيستها ويدرك ان لها كياناً منفصلاً عنه. وبعد، فإن اللغة ليست أداة وانما هي ذات ولها شخصية وكيان. فإذا أردنا أن نستفيد منها وجب علينا أن نعرفها وندرس دروبها ومسالكها ونعرف الكثير عن صفاتها وخصائصها وفلسفة صيغها.

- ٢ -

إن الشاعرية حسّ لغوي عال، ولذلك لا يستطيع الشاعر ان يبدع في لغة لا يحسها تماماً، وإنما الحس استخراج المعاني الدفينة من الكلمات

والحروف مما لا يدركه الفرد العادي ويدركه الشاعر. ولا مفر لنا من أن نفهم أن الشاعر لا يستعمل اللغة وانما تستعمله هي، أي أنها تعبّر عن ذاتها على لسانه وتحيا وتتسع وتكشف أسرارها.

والواقع أن اللغة اشبه بحقل فارغ خصب، والشاعر هو الفلاح الموهوب الذي ينبت منه أشجار الليمون والتفاح. وأما من لا موهبة له فقد تجمد الأرض بين يديه فلا تنبت شيئاً، أي أن اللغة نبع بين يدي الشاعر يفيض ويتدفق إذا عرف الشاعر كيف يستعملها وينقبض ويتوتر إذا لم يفهم أسرارها. واللغة العربية كيان مكتمل فيه عمق وأسرار، وله هيبة واستقلال، وله قوانين فيها سر شخصية اللغة وسر جمالها. وليس لنا أن نستهين بهذه القوانين وانما تعطينا اللغة خفاياها إذا نحن أحببناها وقدّرناها واحترمنا أبعادها وأسسها.

ولقد ذهب بعض المعاصرين إلى أن قواعد النحو واللغة انما هي قيد في عنق الشاعر الذي يستعمل تلك اللغة يضايقه ويسد عليه السبيل ويستنفد تفكيره الذي يريده لابداع المعاني. والواقع أن قواعد النحو، في معناها، صديقة الشاعر وحاميته تعطيه الامان وتحرس معانيه بما تزيله من ضباب الالتباس. وتبدو لي القواعد أشبه بطرق معبدة في غابة كثيفة موحشة يضل فيها السائرون، وإنما هي مأنوسة لأن ملايين من الناس قد قطعوها قبلنا، فهي تعكس مشاعرهم ولفتات أذهانهم وأحداث حياتهم. لقد فرشوها بألفة البداهة ووهبوها انس الحياة. فإذا استعمل الشاعر القواعد المألوفة المقبولة في اللغة أنس الفكر القومي الناطق بها بينما يجيء الشذوذ والخطأ موحشاً للقلب الإنساني اشبه بطريق وعر شائك. إن القاعدة تهبنا العمق التاريخي لأن وراءها ملايين من

العقول العربية وفيها تنبض أسرار ماضينا، أما الشذوذ فهو ينبتّ بنا ويبتعد حيث لا نجد مشاركاً ولا أنيساً.

ولقد شاعت خلال العشرين سنة الأخيرة شائعة بين أدباء العالم العربي مضمونها أن الغلط في قواعد النحو واللغة مباح كل الاباحة في الشعر لأن الشاعر ليس عالماً باللغة وانما هو مُنْشِدٌ يُفصح عن عواطفه بين يدي جمهور يحب الشعر ولا يحب القواعد. قالوا إن القاعدة الجامدة تصرف ذهن الشاعر عن أنغامه وان فيها ثقلاً وبرودة. وخلاصة مذهب هؤلاء الأدباء ان الغلط لا يضير الشاعر، فلْيُخطىء كما يشاء ولْيكُف الناقد عن ملاحقته. وقد انعكس هذا المبدأ على النقد المعاصر كله فأصبح الناقد العربي يقرأ قصيدة مشحونة بالاخطاء النحوية واللغوية فلا يشير إلى ذلك بحرف وانما يمضي يتحدث عن موسيقى القصيدة والصور فيها ثم يكتفي، وكأن القصيدة سالمة من كل ضعف. ورأينا نحن أن الغلط يضير الشاعر ويضير الفكر ويضير الجمال. وانما يصدر هؤلاء النقاد في دعوتهم إلى التسامح مع الخطأ عن تجزيئية فكرية تفصل بين الصواب والجمال فصلاً غير مشروع لأنهما متلازمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر. فلْنتناولْ هذه النقطة بالتفصيل. ونبدأ بأن نلقي سؤالاً: لماذا ينبغي ألاّ نستعمل الألفاظ استعمالاً مغلوطاً في الشعر؟ وسنجيب عن هذا السؤال بنقطتين اثنتين:

١ - لأن طلب الصواب احترام للفكر الإنساني وسعي نحو الكمال. ومن كرامة الذهن البشري أن يهتدي إلى الحقيقة، فإن سعى ولم يصل فإن الجهد المخلص الذي بذله يضمن كرامته الفكرية. أما من يدرك بأن ما هو فيه خطأ ثم لا يؤرقه الخطأ ولا يسعى إلى تصحيحه فهو يذل

انسانيته العاقلة التي وهبه الله اياها. فالإنسان الحر الذي ينشد الكمال يسؤوه الخطأ ويزعجه فيسعى دائماً إلى تصحيحه. وفي البقاء على الخطأ اذلال للعقل البشري الذي يجد نفسه مشلولاً في هوة عميقة دون أن يستطيع أن يرتفع حتى يكسب حريته ويحقق قابلياته. ومن أصعب الأمور على الذهن البشري أن يبقى جامداً أمام ما يقدر عليه من تصويب وتصحيح. وسبب هذا الارتباط بين الفكر الإنساني والصواب، ان طلب الصواب دافع نظري في النفس البشرية يفرضه العقل فرضاً. ولا يضير هذه الفكرة أن بين الناس من يكسل ويتقاعس وان منهم من لا يبالي ان يخطىء. فإن مجموع البشر، في نهاية الأمر، يسعون إلى المثل الأعلى في كل شيء، وفي أعمق أعماق كيانهم يرتفع صوت الهدى. ولا يظنّن ظانّ أن قضية اللغة لا صلة لها بالمثل العليا، فكل ما في حياة الانسان يتصل بالهدف الاسمى وليست اللغة بدعاً.

٢ - لأن الخطأ يؤلم. إن له وخزاً كوخز الابر لأنه قبيح أشبه ببقعة شوهاء على ثوب ابيض جميل. وقد يعترض علينا معترض يقول: إنه يخطىء ولا يتألم. والواقع أن هذا اعتراض واهٍ لأنه إنما فقد الاحساس بألم الخطأ بسبب جهله ونقص علمه، فهو يحيا في مرتبة دنيئة من مراتب العقل ولذلك لا يوجعه الخطأ. ومثله في هذا، الإنسان الذي يسرق ولا يشعر بأنه يظلم نفسه ويظلم الآخرين. فإن غلظة الحس تنشأ في أغلب الحالات عن الجهل. وكلما زاد علم الإنسان نما ذهنه ونضجت روحه وعمق بالتالي نفوره من الخطأ. وانما ننفر من الغلط والسقط عندما يكتمل احساسنا بوجود الصواب وجماله وضرورته لنا.

ان تطور اللغات الذي تدعو إليه طائفة من الأدباء لا يعني تغير

قواعدها. والقاعدة لا تتغير لأنها كما قلنا ترتبط بصميم ذهن الأمة وليست عرضاً تافهاً يمكن نزعه والتخلص منه. وإنما تتغير الحضارة الإنسانية بالنمو والتطور فتنشأ أسماء جديدة وظواهر وثقافات تمنح اللغة مرونة وقدرة لم تكن لها. ان إمكانيات الاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية قد نمت نمواً عظيماً على امتداد العصور لأن كل إضافة في وسائل الحضارة تضيف جديداً إلى الفكر واللغة.

- ٣ -

ويذهب غير قليل من أدبائنا المعاصرين إلى أن الفكر يأتي في القصيدة قبل اللغة، فهو البداية واللغة نهاية. وليس هذا مقبولاً في النقد الأدبي، فليس من فصل بين الفكر واللغة التي نعبّر بها عنه. ان الفكرة تتغير لو غيرنا اللغة التي صيغت بها، فإذا قال قائل: « ذهبت إلى النهر لكي أشرب الماء » كان هذا غير قولنا: « قصدت النهر التمس كأس ماء أروي بها ظمأي »، وهو غير قولنا: « سرت إلى النهر في طلب رشفة ماء أبلّ بها شفتي ». ان للألفاظ روحاً تتحرك وتستثير. ان لها شخصية. وهذه الشخصية تتلون وتتغير وتتحول حين يتغير السياق وتضم كلمة إلى كلمة. ولذلك قال العرب إن المعاني على قارعة الطريق وإنما المهم التعبير عنها، وهذا خلاف ما ينادي به هؤلاء الأدباء، فهم يذهبون إلى أن الفكرة أساس واللغة أمر ثانوي أقل منها أهمية. وعقيدتنا أن الفكرة هي المحل الثاني، أما الاساس فهو التعبير، فيه تتجلى موهبة الشاعر. وإذا أردنا أن نأتي بمثال شعري على أهمية التعبير في القصيدة، ذكرنا بيتاً معروفاً من شعر شوقي يقول فيه:

وطـــني لو شُغلـــتُ بالخُلـــد عنـــه
نازعتـــني إليـــه في الخُلـــد نفسي

وقد تناول ايليا أبو ماضي هذا المعنى نفسه فلم يأت به في بيت واحد كما فعل شوقي وانما عبر عنه بقصيدة كاملة عنوانها «الشاعر في السماء»، بدأها قائلاً:

رآني الله ذات يوم	في الأرض أبكي من الشقاء
فرقّ، والله ذو حنـــان	عـــلى ذوي الضر والعنـــاء
وقـــال ليس الـــتراب داراً	للشعر فارجـــع إلى السماء
وشاد فوق السماك بيـــتي	ومـــدّ ملكي عـــلى الفضاء
فالتفّـت الشهب حول عرشي	وسار في طاعـــتي الضيـــاء
لكنـــني لم أزل حزينـــاً	مكتئـــب الروح في العـــلاء
فاستغرب الله كيـــف أشقـــى	في عـــالم الوحي والسنـــاء
وقـــال: مـــا زال آدميـــاً	يصبو إلى الغيـــد والطـــلاء
ومسّ روحي واســـتل منهـــا	شوقي إلى الخمر والنساء
وظن اني انتهـــى بـــلائي	فـــلم يزدني سوى بـــلاء
واشتـــد نوحي وصـــار جهرا	وكـــان من قبـــل في الخفـــاء

ثم ماذا؟ يبقى الشاعر حزيناً مهموماً وهو في جنة السماء هذه، فيسأله الخالق سبحانه عما يطلب اذن لتطيب نفسه ويسعد فيقول الشاعر إنه يريد أن يُردّ إلى لبنان، فتلك هي رغبته الدفينة التي يتعذب بها. وهكذا تدخل فكرة شوقي:

وطـني لو شغلـت بالخلـد عنه   نازعتـني اليـه في الخلد نفـسي

ولسنا ننكر جمال هذا البيت، غير أن أسلوب الحكاية المفصل الواسع الذي يبسط فيه ايليا المعنى كان أجمل ولا ريب. وانما الفرق بين المثالين هو التعبير، لأن الفكرة كانت واحدة.

ومهما يكن من أمر، فلسنا نقصد التهوين من قيمة الفكرة في القصيدة، فإن شعراً عالي التعبير جميل الفكرة خير من شعر عالي التعبير سقيم الفكرة. والواقع أن أية قصيدة سامية الفكرة مبتذلة التعبير لا تثير الاعجاب. ان شعر الشاعر المهجري رشيد ايوب، مثلاً، جميل في أفكاره ولكنه أحياناً ضعيف الصياغة ضعفاً ملحوظاً، ولذلك لم يشتهر اشتهار جبران وميخائيل نعيمة.

ان هذه الفئة من النقاد، من أنصار الفكرة دون التعبير، يشبهون لغة القصيدة بالآلة الجامدة تؤدي عملاً رتيباً لا تخرج عنه وليس فيها نبض، بينا اللغة في واقع الأمر كيان حيّ تكمن فيه العواطف والذكريات والألوان والأحلام. وكلما غيرنا تركيب الألفاظ منحناها آفاقاً جديدة وأضفينا عليها من أرواحنا وقلوبنا، وانما نقصد بهذا أن الإنسان لا يستطيع أن يستنبت الآلة أي شيء، أما اللغة فإن فيها سرا. ان لها جمالاً وفيها حركة خفية.

- ٤ -

ومن مشاكل اللغة العربية في هذا العصر أيضاً أن غير قليل من شعرائنا راحوا يدخلون في قصائدهم كلمات عامية بدلاً من الألفاظ الفصيحة، مثل نزار قباني في قوله:

وأين مدارج الشمشير تضحك في زواياه

وأين طفولتي فيه؟
أجرجر ذيل قطته وآكل من عريشته
وأقطف من (بنفشاه)

فإن لفظ «الشمشير» و«البنفشا» من العاميّ. ومن هذا المنطلق بدأ الشعراء يدعون إلى استعمال أية كلمة عامية في الشعر الفصيح دونما مبالاة. وحين نناقش هذا الرأي نلاحظ ما يلي:

١ - ان استعمال العاميّ في الشعر الفصيح منفّر للنفس العربية لأنه ينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة ويذكّرنا بعهود الظلام والعذاب التي نشأت فيها هذه اللهجات العامية التي تُعبّر في كثير من ألفاظها عن الكبت والاهانة التي كان يلقاها العربي من مضطهديه الاجانب.

٢ - ان العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر. وحسبنا مثالاً لهذا أن العامي لا يجد لفظاً يعبر به عن الشرب الا الفعل (يشرب) الذي يستعمله في الحالات كلها، بينما تقدم لنا الفصحى أفعالاً منوعةً مثل رشف ونهل وكرع وعبّ وجرع. ولا يظنن ظان أن هذه الأفعال مترادفة تعني شيئاً واحداً وانما يعبر كل منها عن نوع من الشرب. فإنّ (رشف) معناها امتصّ الماء امتصاصاً بشفتيه، وفي هذا الفعل ارتخاء وبطء لأن المرتشف هنا يملك الوقت الكافي ويتلذذ بما يشرب. واما (نهل) فمعناه شرب حتى ارتوى، ومعناه أيضاً الجرعة الأولى. وأما (كزع) فمعناه شرب من الاناء رأساً ولم يستعمل يديه. ويعبر هذا الفعل عن حالة من بداوة اللغة يوم كان الشرب في الاناء ترفاً ملحوظاً بحيث يستحق تمييزه عن الشرب باليدين. وأما (عبّ) فمعناها انه شرب شراباً متواصلاً سريعاً دون أن يترك حتى وقتاً للتنفس. وأما

(جرع) فمعناها ابتلع الماء .

ولا بد لنا أن نلاحظ ان اقتصار اللهجة العامية على كلمة واحدة للتعبير عن المعنى يدل على ضيق الأفق في الحياة العقلية والنفسية لمن يتكلم هذه اللغة. وليس يخفى أن دقة التعبير عن المعنى من مستلزمات الحضارة ونضج الفكر. وإذا كانت لغتنا الفصحى تشتمل على هذه الأفعال وسواها للتعبير عن معنى (شرب) فإنما يدل ذلك على أنها كانت لغة قوم مرهفي الاحساس، مصقولي الذوق، محبين للحياة، مقبلين عليها بحيث كانوا يهتمون بالتعبير الدقيق عن الحالات كلها. ولم تضع هذه المعاني من ذاكرة الفرد العربي إلا خلال عصور الضباب والتيه تحت نير الاستعمار المغولي والتركي. ومهما يكن من أمر فان هذه العامية بما لها من ضيق أفق وفقر تعبيري لا تسعف الشاعر الذي يهتم بتصوير الحالات النفسية والعاطفية المختلفة تصويراً دقيقاً.

٣- ان اللغة العامية قد أسقطت كل ما كان مترابطاً في اللغة العربية. والترابط هو العبقرية المذهلة التي اتّصفت بها لغتنا وتميّزت بين اللغات. فلننظر الآن في طائفة من الألفاظ لنلاحظ هذا الترابط العجيب. والأفعال الثلاثة التي نختارها للفحص هي رسف، ورسب، ورسخ، وفيها نجد ما يلي:

أ- ان هذه الكلمات الثلاث تشترك في حرفين منها (الراء والسين) ولا تختلف الا في الحرف الأخير، ومع ذلك فإن بينها فرقاً واضحاً في المعنى.

ب- تعني كلمة (رسف) تحرّك متململاً في قيده، فالحركة هنا تقع

فوق، في مكان مكشوف. أما (رسب) ففيها حركة أيضاً ولكنها حركة إلى أسفل يتبعها الاستقرار في القعر على شيء صلب في مكان غير مكشوف أغلب الظن أنه ماء. وأما (رسخ) فإنها توحي بحركة يليها التغلغل في الجهات كلها عميقاً وبعيداً.

ج- بين (رسب) و(رسخ) فرق معنوي يحسه العقل لأن الرسوب محدود بالمكان متصل به، أما الرسوخ ففيه الاستقرار والتغلغل في ذات الشيء والتباسه بمعناه.

د- يدرك الذهن المعاصر ادراكاً مبهماً ان الراء والسين لا بد أن تدلا في هذه الكلمات عن معنى مشترك أصيل وان الحرف الأخير في كل كلمة هو الذي يحدد المعنى الفرعي. ان هذا شيء نستدل عليه بالمنطق، فإذا صدق اصبح من الجائز أن يكون لكل حرف معنى في اللغة ومدلول قديم نستطيع أن نصل إليه بالدراسة والتأمل ومقارنة الكلمات.

ومن هذا يلوح لنا أن اللفظة الواحدة من ألفاظ العربية تمتلك أسراراًواعاجيب مذهلةلو استطعنا أن نتابعها في أعماق الأزمنة والقرون التي مرّت عليها. إنها ترتبط بالحياة القديمة التي ضاعت من الذاكرة الإنسانية وإن تكن بقيت أصداؤها كامنة في عقلها الباطن. فهناك نستطيع أن نبحث عن العواطف والأفكار والأصوات والاشعاع. وسواء اعثرنا على هذه الثروة أم لم نعثر، فإن في الحروف العربية ضياء. وإذا كان المعاصرون يستعملونها ولا يدركون أعماقها فإن ذلك ناشيء عن جهلنا. كما عشنا قروناً طويلة ونحن لا ندري أن في الوجود كهرباء يمكن استعماله فيمصالحنا. وفي ظني ان على اللغوي العربي أن يلتمس شيئاً من أسرار لغته ليكون للذهن العربي المعاصر درجة على الذهن الجاهلي

العزيز وما كان فيه من بساطة وعفوية وبدائية.

والطريق الذي يستطيع أن يوصلنا إلى سبر أغوار اللغة العربية لا بد أن يبدأ باجلال هذه اللغة إلى درجة تشبه الخشوع. ومن لم يخشع لم تتكشف له الاسرار والأغوار. فإذا أضاف الشاعر العربي المعاصر ما في نفسه من ثقافة جديدة وما لذهنه من سعة وإدراك وما في حياته من تجارب معقدة لم يعرفها القدماء، إذا التقى هذا الجديد المعاصر بغنى هذه اللغة وخصوبتها فلا بد أن ينشأ من ذلك شعر لا يشبهه شيء من الشعر العربي السابق لأن له خصائص متفردة.

ان الأفعال الثلاثة التي مثلنا بها تجعل من الممكن أن نستخلص ان اللغة الفصحى تُعبّر بأصوات حروفها عن معان خفيّة ترتبط بصميم الحياة النفسية للعرب. وهذا مساعد لعملية التعبير عند الشاعر، بينما تجمد الألفاظ العامية بين يديه ولا تمدّه بشيء ذي قيمة. يضاف إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التي تتقارب حروفها ارتباطاً خفياً مذهلاً، وقد ثبت عبر العصور أن هذا الارتباط يساعد الشاعر خاصة في استعمال القافية لأنه يهبه تنويعاً كبيراً في المعنى دون أن يلجأ إلى تغيير القافية.

- ٥ -

ومن الشعراء الذين نادوا باباحة الألفاظ العامية للشاعر، الناقد **ميخائيل نعيمة** في كتابه «**الغربال**»، فقد قال في الدعوة إلى ذلك ما يلي: أمامكم كلمتان، **استحمّ** وهي قاموسية، **وتحمّم** وهي غير قاموسية. ألا ترون انكم إذا أعرضتم عن الثانية تضمحل من تلقائها، وإذا أقبلتم عليها تصبح جزءاً من لغتكم وتضمحل الأولى؟ وفي الحالتين تجرون

باختياركم حسب سنن طبيعية ليس لي ولا لكم فوقها أقل سلطة. وكأنني بالاستاذ ميخائيل يظن أن الكلمة انما كانت قاموسية، أي مقبولة عند العرب، من دون أساس عقلي يبرر قبولها، ومن ثم فإن بوسعنا أن نفرض الكلمة الثانية التي يريدها على القاموس العربي بمجرد أن نستعملها. وهذه خلاصة دعوة ميخائيل الذي يريد أن نتحكم في اللغة فننبذ لفظاً ونقيم في مكانه لفظا جديداً. ولو تأملنا هذه الفكرة لوجدناها تقوم على امرين يعتقدهما الناقد:

١ - ان اللغة بنت المصادفة العمياء، نشأت ألفاظها بحسب أهواء الناطقين بها، فاستعملوا الألفاظ التي أحبوها وعبثوا وغيَّروا كما شاؤوا. وعندما ثبت استعمال الناس لهذه الألفاظ دخلت المعجم وتربّعت على عرش اللغة.

٢ - ان الصيغ العربية المختلفة خلو من المنطق وهي غير مرتبطة بالاساس النفسي للأمة، وليس بين اقيستها أي نوع من الترابط والعمق.

وليس يخفى على أحد أن الفكرتين كلتيهما مغلوطة. فما قامت لغة العرب وفق أهواء المتكلمين بها يستعملون ما شاؤوا فيدخلونه على المعجم. وانما وجد العربي حين فتح عينيه مجتمعاً يعجّ بلغة كاملة لم يضع هو صيغها ولم تكن له يد في اختيار أقيستها، وهذا هو التعليل الواضح لما نراه من ترابط الصيغ العربية وإمكان تعليلنا لها تعليلاً سايكولوجياً دقيقاً. والواقع أن اللغة تقوم على أسس صلدة ثابتة من المنطق والفكر. وقد ارتبط كل حرف فيها بحياة العرب الاقدمين وحاجاتهم وعباداتهم ومخاوفهم وتطلعاتهم. ويغرينا هذا الترابط العجيب بأن نظن أن كل حرف من حروف الكلمات انما وجد في مكانه لسبب مكين من الأسباب

الاجتماعية والجغرافية. وما من لفظة دخلت اللغة مصادفة وانما يمشي وراء الألفاظ كلها تيار من المنطق والترابط العجيب. وتدفعنا هذه الحقيقة إلى رفض فكرة ميخائيل نعيمة ودعوته إلى الخروج على المعجم العربي وتحكيم الاستعمال في لغتنا. أما إذا انقدنا لهذه الدعوة فإننا سنقع في النتائج الخطيرة التالية:

١ - حين نترك ثروتنا اللفظية من الكلمات ونستعمل كلمات جديدة مما تسقطه البيئة العربية من عاميّ ودخيل وركيك فإننا نخسر التيار السايكولوجي الذي يمشي في الصيغ العربية ويجعلها حافلة بالمنطق والعمق ويستحيل أمرنا إلى الركاكة وعدم الانسجام.

٢ - ان الألفاظ الجديدة التي نستعملها تولد غريبة معزولة عن التصميم الأساسي للغتنا وتخالف أقيستنا المترابطة العميقة مما اورثتنا اياه مئات متلاحقة من الأجيال التي نطقت بالعربية طوال آماد شاسعة من الزمان، وهذه الحالة لا بد أن تربك الذهن القومي ارباكاً شديدا وتنزل بنفسيتنا القلق والفوضى. وقد يحتج السامع على رأينا هذا لأنه يعتقد ألا قدرة للغة على إثارة القلق والمتاعب للناطقين بها. والواقع أن اللغة مرتبطة أشد الارتباط بسايكولوجية الأقوام التي تستعملها، فإذا كانت صيغها راسخة وكان وراء أقيستها منطق غاف متمكّن ارتفع المستوى العاطفي والاجتماعي للفرد، لأن هذه الصيغ الراكزة المترابطة تكوّن ذهن الأمة وتؤثر في نفسية الناس. وليست اللغة معزولة عن الحياة مطلقاً. إنها حياة الأفراد نفسها. وإنما اللغة أشبه بالطبيعة التي تشكل أذهاننا بقوانينها الخفية وتؤثر في عواطفنا وتلوّن أفكارنا وتهبنا الحضارة والفكر. وكلما كانت لغة قوم من الأقوام أثبت جذوراً وأبعد

عمقاً في الزمن زاد اقتدارها على أن تصبح قوة خير عاملة في حياة الفرد تهبه الهدوء والحكمة وسلامة المنطق.

ولقد كان أسلافنا من العرب الأقدمين يتخذون الفصاحة مقياساً يحبون وفقه الكلمة أو لا يحبونها. وما الفصاحة لو تأملنا إلا معجمية الكلمة. فالكلمة الراسخة في المعجم هي الفصيحة، أما الكلمة التي لا ينص عليها المعجم فهي غير الفصيحة. وما الفصاحة حين نسلط عليها نظرة معاصرة الا الانسجام بين اللفظ ومعناه. إنها ارتباط اللفظ بالأساس النفسي والتاريخي للشعب الذي يتكلم تلك اللغة، وتكون الكلمة غير الفصيحة في هذه الحالة هي الكلمة التي تنعزل عن التيارات النفسية التي تفيض بها البيئة العربية ولم يكن العربي يدرك سر نفوره منها.

وعلى هذا الأساس ينبغي أن ندرس الكلمتين (استحمّ وتحمَّم)، ولسوف نجد أن لكلمة (استحمّ) تاريخاً عميق الغور في نفسية الفرد العربي لأنها لفظة قديمة استعملها ملايين من الناس عبر التاريخ. أما لفظة (تحمَّم) فهي غلطة عامية منفرة للروح العربي، وهي تقطع الجذور والأواصر التي تربط بين اللغة ونفسية الشعب الذي ينطق بها. وانما أصبحت كلمة (تحمَّم) مهمة عندما استعملها جبران خليل جبران في قصيدة « المواكب » قائلاً:

هل تحممت بعطر وتنشفت بنور؟

ولذلك راح صديقه ميخائيل نعيمة يدافع عنها بهذه الحماسة. أما اسباب قبول الذهن العربي لكلمة (استحم) فندرجها فيما يلي:

١ - السبب الأول هو الألفة العاطفية التي اصبحت كلمة (استحمّ)

تهبنا اياها، فنحن نأنس حينا نستعملها وتبوح حروفها لنا بالمعاني التي عبئت فيها عبر العصور العربية الطويلة، حتى أصبحت الكلمة أشبه ببطارية مشحونة تمدنا بقوة غير منظورة. والواقع أن اقبال الملايين المتلاحقة من الناس على استعمال كلمة ما يضمنها معناها تضمينا قوياً رائعاً ويشحنها باشعاعات معينة تغني الكلمة وتجعلها فريدة حية. وذلك أحد أسرار السحر في الكلمة القديمة لأنها لم تعد تعطينا المعنى وحسب وانما باتت تفيض صوراً وتنضح أشعة باهرة.

٢ - يرجع ايثارنا للفظ (استحمّ) إلى سبب ثان معقّدٍ عميق. فما كان الاستعمال هو وحده سبب الحرارة والاشعاع في لفظ (استحمّ) وانما السر في ايحائها انها مصوغة على قياس (استفعل)، ومثلها في ذلك استلهم واستزاد واستمهل واسترد. ونحن حين نفحص هذه الكلمات نجد فيها ترفقاً في الطلب ورقة وليونة إلى درجة أننا إذا قلنا (طلبنا اعادة القصيدة) كان في عبارتنا استعلاء وتصلب ولون من فرض ارادة الطالب على المقابل، بينما نقول (استعاد القصيدة) فنعبر عن مستعيد لطيف يملك الذوق والرهافة. وكأن المستعيد يتميز عن طالب الاعادة بأنه يهب المقابل محبة وتعاطفاً. ونحن واجدون مثل هذه المعاني الشفافة في كثير من صيغ (استفعل)، وليس من شك في أن المسؤول عن هذه الرقة والتلطف في الطلب إنما هو حروف الزيادة الثلاثة: الألف والسين والتاء.

ويهمنا الآن أن نلاحظ صلة الاستحمام باللطف والترفق في الصيغة وكيف تهب هذه الصلة الألوان والظلال للكلمة. أما المعنى المعجمي لكلمة (استحمّ) فهو دخل الحمَّام. ولكن اللفظة تشعّ ما هو أبعد من ذلك

بفضل صيغة (استفعل) فتعطينا معنى مشتقاً من المعنى العام الذي ذكرناه وهو الترفق في الطلب واللطف. ولا ينكشف معنى (استحمّ) بين يدي الفكر المعاصر إلا إذا رجعنا بعقولنا إلى منبت اللفظة في بيئة عربية قاحلة كان الماء فيها قليلاً فما كانوا يجدون ماء دافقاً غزيراً يغتسلون به كما نجد اليوم. وكان شحّ الماء عندهم يجعله نادرا قليلاً، ومن ثم كان ذلك يحبّبه إلى القلب. ومن هنا نستطيع أن ندرك أن المستحمّ العربي القديم كان يشعر بضرب من الخشوع أمام الماء ويحس بالحب له. ولذلك صاغ العربي كلمة (استحمّ) على قياس (استفعل) فترفّق في طلبه وتفجّر بالمحبة.

كذلك يبدو لنا أن في صيغة (استفعل) الجميلة معنى آخر كامناً هو الارتخاء والانسجام والراحة الكاملة. ونلاحظ هذه المعاني في الأفعال التي ذكرناها سابقاً مثل استمطر واستنزل واستمدّ، ففي هذه الأفعال نجد الحدث المطلوب سهلاً ليناً لا جهد فيه. وكذلك كان المستحمّ، فهو لا يبذل مجهوداً نفسياً أو جسدياً، بل على العكس يكسب بالاستحمام راحة الأعصاب ويخفف من عبء الانفعال والاحتشاد.

ولننظر الآن في كلمة (تحمَّم) العامية التي استعملها جبران وهو غافل عن المعاني النفسية الكامنة في الصيغ العربية الفصيحة. ولسوف نلاحظ فوراً أن معنى الاستحمام هنا قد صيغ على قياس (تفعَّل). فلْندرس الجو النفسي العام في هذه الصيغة.

إن أبرز ما يميز الافعال التي تصاغ على قياس (تفعَّل) هو الاحتشاد وبذل الجهد وتجميع الطاقة النفسية والجسدية من أجل غرض مهم. ويبدو ذلك واضحاً في أفعال هذه الصيغة، مثل تأمل وتبصر وتعمق وتوثب

وتلبث وتعدى وتحرى. ففي هذه الأفعال جميعاً وقوف وتهيؤ نفسي لعمل شيء مهم. ان تضعيف عين الفعل يشير إلى حبس النفس على عمل شيء، وهذا الحبس يكثف العمل ويجعل الطاقة عليه أقوى. لأن المتريث، مثلاً، قد أوقف اندفاعه إلى الحركة وحبسه، وحين يقف متحفزاً دون أن يتحرك يحتشد عمل التريث، ومثل هذا قولنا: بصر وتبصر، فإن معنى بصر وأبصر انه نظر مرة واحدة سريعة فرأى، وأما تبصَّر فمعناها أنه حشد بصره وبصيرته فراح يتأمل ويطيل النظر، وفي هذه الحالة كثّف المتبصر بصره وقوّاه وحشده. ومثل هذه الكلمة كل ما جاء على صيغة (تفعَّل) مثل توخى وتحرى وتلبث وتلكأ وتحدى. وهذا المعنى المحتشد لا يلائم معنى الاستحمام الذي هو عمل رقيق فيه دماثة وليونة ونعومة. وهو لا يحتاج إلى حشد الطاقة الذي يلائم صيغة (تفعّل). ويبدو هذا المعنى أوضح عندما نتذكر أن القدماء لم يكونوا يملكون الماء الكثير. والتحمم - بهذه الصيغة المغلوطة - إذا صحّ، يقتضي ماءً كثيرا. ثم إننا لو كنا نحتاج. إلى حشد الطاقة للاستحمام انما نكون أشبه بدون كيشوت، بطل سرفانتس، الكاتب الاسباني الذي كان يحشد قواه لمحاربة طواحين الهواء. وسرعان ما سيبدو لنا أن في اللغة العربية منطقاً غافياً، وصيغ اللغة - كما بيَّن نحاتنا القدامى - ترتبط بقوانين نفسية غامضة.

فإذا قال قائل: ما ضرورة المحافظة على الاساس الدقيق للمعنى في الصيغة؟ وماذا لو أدخلنا الشذوذ على هذه الصيغ؟ والجواب أننا نكون كمن يُعطى لوحة فنية جميلة متكاملة فيروح يضيف إليها - بقلم بليد - ألواناً وخطوطاً، فإنه بذلك يشوهها. لقد كانت حية فقتلها. هذا مع الفارق لأن الصورة ملك لإنسان واحد أو أكثر. أما اللغة فهي الفكر

وهي الحضارة وهي الروح. إن الأمة تعيش بها وتتغذى فكرياً وروحياً. واللغة انما تصاغ أقيستها وفق قانون فلسفي كامن، وهي تهب من عمقها إلى ذلك الذهن المتكلم بها.

- ٦ -

لقد شاعت في أوساط الأدب العربي اليوم تيارات تدعو إلى نبذ العناية باللغة لأنها كما زعموا تضيق على الشاعر المعاصر. والدارسون اليوم يتساءلون لم كانت هذه العناية، ولماذا يقيم بعض الأدباء الدنيا ويقعدونها إذا أساء شاعر استعمال لفظة عربية أرادها بدلاً من لفظة عامية أو دخيلة. وانما تقوم هذه الاسئلة على شبه عقيدة رسخت في أنفس المعاصرين، مضمونها أن المقاييس اللغوية وألفاظ اللغة قد استنفدت امكاناتها الفكرية والعاطفية حتى باتت تعطل عملية الابداع عند الشاعر المعاصر الذي يجب أن ينطلق. فكل من يدعو إلى التمسك بالقديم انما يضع القيود على شفتي الشاعر ويقص جناحيه. والواقع ان هذه الفكرة ليست أكثر من وهم ساقت إليه ظروف العصر الاجتماعية، فإن لغتنا العربية بما فيها من قوانين القياس ومعاني الصيغ وأسلوب ترتيب العبارة ما زالت أرضاً بكراً مليئة بالكنوز، وفي وسعها أن تتفجر بالعطر واللون والصور بين يدي الشاعر المعاصر على صورة لم يكن الشاعر العربي القديم يحلم بها. والسبب في هذا متشعب كما يلي:

١ - لأن اللغة العربية لغة واسعة سعة عظيمة فلها آلاف من المفردات. ومن المؤكد اننا لا نستعمل منها اليوم إلا جانباً يسيراً وفي المتبقي منها ثروة كبيرة. والقدماء أنفسهم لم يستعملوا اللغة كلها، فكم في المتروك منها من كنوز. ان للفظة المتروكة من ألفاظ اللغة كياناً وتاريخاً

كاملاً. فإذا قيل إن في اللغة ألفاظاً أخرى تغني عن كلمة مهملة لأنها تعبر عن معناها نفسه، قلنا إن لكل لفظة من ألفاظ اللغة شخصية خاصة بها تنبع من ظروفها. ولسنا أول من يذهب إلى أن المترادف في اللغة شيء لا وجود له لأنه ليس من الممكن أن تنشأ كلمتان في معنى واحد وانما يكون بينهما فرق على وجه ما. مثال ذلك أن ننظر في الكلمتين (فرح ومرح)، فإن الظاهر أنهما مترادفتان مع أن بينهما فرقاً ملحوظاً يشخص دقَّة اللغة العربية. أما (مرح) فهي تدل على حركة في المكان يجري معها الإنسان هنا وهناك سعيداً في خفة وسرور. وأما (فرح) ففيها دفقة نفسية ينبعث معها انفعال الفرح في القلب الإنساني دون أن تلازمها حركة واقعية بالضرورة. وقد عبَّرت كل من الكلمتين عن معناها الخاص بالحرف الواحد الذي اختلفت به عن الأخرى. ومذهبنا أن ورود حرف الفاء في (فرح) وحرف الميم في (مرح) لم يكن لمجرد الصدفة وانما كان ذلك لضرورة محتومة في الحياة القديمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى بل تنبع منه مباشرة.

٢- ان الألفاظ التي استعملها القدماء في اللغة العربية لم تستنفد بالاستعمال لأن اللغة بطبعها كالبحر مهما استقينا منه فهو لا ينقص، وانما اللغة عطاء لا ينفد، وفي وسعها أن تعطي جديداً للعصور كلها.

٣- هناك كلمات في العربية أثقلها أسلافنا في عصور الظلام باقترانات لم نعد نطيقها اليوم مثل: غصن بان، جوى، بدر، هلال، مدنف، صبا، قدّ. وقد يُخيّل إلى الشاعر أن هذه الألفاظ قتلت فلا حياة لها بعد. ولكن هذه الكلمات تستطيع أن تتفتح وتنبض لو أدخلناها في سياق استعارات وتشبيهات معاصرة تنتمي إلى حياتنا.

يضاف إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التي تتقارب حروفها ارتباطاً خفياً مذهلاً. وقد ثبت عبر العصور أن هذا الارتباط يساعد الشاعر خاصة في استعمال القافية لأنه يهبه تنويعاً كبيراً في المعنى دون أن يلجأ إلى تغيير القافية. مثال ذلك أن ندرس الفعل (رشف) ونلاحظ ارتباطه بالفعل المماثل له (رشق).

قلنا إن الرشف هو الشرب البطيء المتلذذ المرتبط بالشفتين، ومن ثم فإنه حركة إلى الداخل. أما الرشق فمعناه رماه بحجر، فهو يصور حركة إلى الخارج. فالفاء والقاف قد عيّنا فيما يلوح اتجاه الحركة، الفاء إلى الداخل والقاف إلى الخارج.

كذلك علينا أن نلاحظ أن رشف معناها شرب الماء، فالفاء رقيقة تنسجم مع الارتشاف. أما رشق فإن القاف فيها صلدة قاسية، وكأن اللغة قد استعملت حرفاً رقيقاً ناعماً حين عبرت عن ارتشاف الماء واستعملت حرفاً غليظاً صلدا وهي تعبر عن حجر يُرمى.

ولايضاح هذا المعنى نستحضر في أذهاننا كلمة مرتبطة برشق هي رمق، والفارق هنا في الحرف الأوسط. ومعنى (رمق) سلّط نظرة حادة سريعة فيها تخفّ وتهيب أو فيها شر حسب الحالات. والارتباط بين رشق ورمق أن هناك حركة إلى الخارج في الحالتين، ينطلق حجر في حالة (الرشق) وينطلق نظر في حالة (الرمق)، فهل يعبر حرف الشين والميم عن جزء من هذا المعنى بحيث يكون بينهما وبين المعنى انسجام؟ نعم ان الميم في رمق أشد حدة من الشين في رشق، لأن الميم مرهفة بتارة بينما الشين لينة رخوة. وهذا يرتبط بالمعنى لأن الرشق يكون باليد واليد جزء من الجسد المادي، أما الرمق فلا يكون الا بالعين، والعين تطل منها روح

الإنسان وتعبر عن الذكاء والعقل. والعين تصيب وتعمي وتؤذي. فالفرق بين رشق ورمق غير الاصابة المعنوية الحادة في نظرة العين الإنسانية والجمود في إصابة اليد للأشياء الجامدة. وسواء أكان الإنسان المعاصر يؤمن بإصابة العين أم لا، فإن القدماء كانوا يؤمنون، وهذه لغتهم قد تحدرت إلينا لتدلنا على أسلوبهم في الصياغة والفهم.

- ٧ -

ومن مشاكل الشعر اللغوية في عصرنا أن طائفة من الشعراء يستعملون الكلمات القاموسية الغريبة في شعرهم. فتجدهم ينظمون القصيدة ثم يشرحون معاني الألفاظ فيها بحواش يضيفونها إلى الشعر. والواقع أن الكلمة القاموسية تقتل الشعر قتلاً لأنها تقطع سبيل الصور وانبثاق الموسيقى فتوقفنا عند كلمة جامدة لا تبوح حروفها بشيء للقارىء إلا بعد أن يرجع إلى المعجم. وما يكاد القارىء يرجع إلى المعجم أو يقرأ حاشية الشاعر حتى يكون قد صحا من نشوة الانفعال بالقصيدة فيرتطم بالكلمة القاموسية وكأنها صخرة باردة تقف في وجه القارىء. ان الكلمة المعجمية تصحينا من الحلم الذي يقودنا إليه الشاعر. ولنضرب مثلاً. قال أحد الشعراء:

حيث حل الدجى صفعناه فانحلّ
ودسنا حياته والوجارا

هنا تقف كلمة (الوجار) منتصبة تستدعي الشرح، وما يكاد الشاعر يشرح في الحاشية معنى كلمته حتى نصحو من الحلم الجميل وتتقطع الأوتار بين أيدينا.

ومما يسيء إلى لغة الشاعر أيضاً الجمل الاعتراضية خاصة ما كان منها طويلاً مثل قول الشاعر:

نثرتنـا الأيـام حتى كـأنّـا　　　لم نكن مقطعا من الشعر نثرا

إن كلمة (نثرا) الواردة في آخر البيت مرتبطة كل الارتباط بكلمة (نثرتنا) في أول البيت. وبين هاتين اللفظتين المتماسكتين جاءت عبارة اعتراضية طويلة هي (حتى كأنا لم نكن مقطعا من الشعر). وهذه الجملة تصدم السامع والقارىء. وسر نفورنا من أمثال هذه الجملة، أن الجملة الاعتراضية التفات عقلي عن السورة العاطفية التي يجد قارىء الشعر فيها نفسه، والالتفات يقطع خيط التعبير ويصحي السامع من نشوته. إن الشعر الحق لا يلجأ إلى تنبيه العقل بجمل اعتراضية وانما يخاطب القلب ويبقيه مرتعشاً متلهفاً. والشعر يتطلب الجملة الواضحة التي لا انقطاع فيها. كلما نضج الشاعر صفت جمله من التعقيد وأصبحت بسيطة تسيل سيلاناً. ولا يخفى أن الكلمة التي تتمّم المعنى بعد الجملة الاعتراضية تبدو وكأنها زائدة، فيتعثّر بها البيت بدلاً من أن يكمل معناه وتنسجم ألفاظه.

ولا بد للغة العربية من أن تتصف بشيء من الغموض فتأتي القصيدة ملفعة بالإبهام بعيدة المنال. وقد ميّز العرب القدماء هذه الفكرة واختلفوا حولها. فقد جاء في كتاب (المثل السائر) لابن الاثير ما يلي: «قال أبو اسحق الصابي في الفرق بين الكتابة والشعر: «أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة منه»[٢]. غير أن ابن

---

(٢) كتاب «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» لضياء الدين بن الأثير. قدمه

الأثير لا يؤيد هذا الرأي وانما يناقشه ويرد عليه قائلاً: « الألفاظ المفردة ينبغي أن تكون مفهومة سواء أكان الكلام نظماً أو نثراً ». ويرد على ابن الاثير ابن ابي الحديد في كتابه (الفلك الدائر على المثل السائر) قائلاً في تأييد رأي أبي اسحق الصابي[٣]: «لأن المعاني إذا كثرت وكانت الألفاظ تفي بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر يتضمن ضروباً من الإشارة وانواعاً من التنبيهات والإيماءات، فكان فيه غموض كما قال البحتري:

والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طوّلت خطبه ».

أما رأينا نحن فملخصه أن الشعر لا بد له من مسحة من الغموض تجعل المعاني مثيرة للتعطش في نفس القارىء، فيحس وهو يقرأ أنه يلمس المعاني ولا يلمسها في الوقت نفسه، فالأفكار تزوغ ولا تثبت، وفي القصيدة ايماء إلى المعنى يبقي الذهن متطلعاً يريد ولا يلمس ما يريد وينال شيئاً وتفوته أشياء. غير أن طائفة من الشعراء الشبان قد أصبحوا اليوم يبالغون مبالغة شديدة في إضفاء الغموض على شعرهم حتى أصبحنا نقرأ قصائد كاملة لا ندرك لها معنى. وما من شك عندي في أن ابن أبي الحديد لو قرأ هذه القصائد الجديدة لنفر منها وأكد في أن خير النثر ما يتصف بالوضوح خلافاً للشعر. وقد أشار ابن أبي الحديد إلى هذا قائلاً: « خير الكتابة ما كان معناه جلياً ويحمد فيها من وضوح المعنى ما لا

وحققه الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانه. دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص ٧.

(٣) الفلك الدائر لابن أبي الحديد. القاهرة، ص ٣٠٥.

يحمد في كثير من الشعر ». وهو في هذه العبارة يعود إلى تأكيد ميله إلى الشعر الغامض الذي يماطل في اعطائنا معناه.

- ٨ -

ومن أهم جوانب العلاقة بين الشاعر واللغة، القافية واستعمالها. وقد حرص العربي القديم على القافية الموحدة لما لها من رنين وموسيقى عالية. ويرتبط هذا بحب الجاهليين لوضوح الألفاظ وقطعيتها. فمن خصائص الشعر الجاهلي أنه يتوخى الوضوح في كل شيء ويلتمس التحديد القاطع للأشياء، او لنقل انه كان يطلب الواقع ويريد أن يعبر عنه دون أن يشوبه لبس أو شبهة من أي نوع. وهذا واضح في مختلف جوانب الفكر العربي، وهو المسؤول عن حب العربي القديم للبيت الرنان المستقل استقلالاً تاماً عمّا قبله وبعده. ولذلك كرهوا ارتباط البيت الواحد بالبيت الذي يليه وعدوّه عيباً من عيوب الشعر كما في قول النابغة الذبياني:

هم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ اني
شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بحسن الظن مني

وتدل القافية الواحدة على حب الجاهلي للقطعية، فكان كل بيت يختتم بقافية كأنها سياج عال لا يمكن تخطيه، ولذلك استعملوا السجع في النثر كما لو انهم مالوا إلى استعمال العبارات القصيرة في نثرهم المسجوع ليزيدوا الكلام قطعية وصرامة.

وما من شك في أن القافية الموحدة تؤثر في شكل الفكر الذي تتضمنه القصيدة، ولذلك ترتبط به. وعلى الشاعر أن يدرك هذه القضية

ادراكاً واضحاً. وتنفع القافية الموحدة في الموضوعات التي يجب تقسيمها على كل أبيات القصيدة تقسماً يشد المعنى ويجمعه في تيار واحد لا صعود فيه ولا نزول، وانما يتسلل المعنى تسللاً ليناً، وتساعد القافية على اختتام الموضوع بآخر بيت في القصيدة، خلافاً للقافية المتغيرة فإن اختتامها فيه شيء من العسر بالنسبة للشاعر لأن المعنى يلوح وكأنه لا يريد ان ينتهي بسبب تسلسل الفقرات، كل فقرة بجزء من المعنى جديد.

وقبل اختتام هذا البحث أود أن أشير إلى أن لغة الشاعر تختلف، عن لغة الناثر، وأن لغة الشعر ينبغي أن تكون مضغوطة مركزة تحوي معاني كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ، خلافاً للنثر فهو فضفاض موسّع ينطلق فيه الناثر دونما خوف أوحذرمن الاطالة.ومن وسائل التركيز في الشعر حشد المعنى المسهب في عبارات قليلة يستغل الشاعر ما فيها من ايحاء واشعاع. ولذلك نجد الشعر يستعمل دائماً أقل الكلمات للتعبير عن المعاني الكبيرة. قال محمود درويش، شاعر المقاومة الفلسطينية، في قصيدة عنوانها «الورد والقاموس» من بحر الرمل:

آه هل أدركت قبل اليوم أن الحرف في القاموس يا حبي بليد؟
كيف تحيا كل هذي الكلمات؟
كيف تنمو كيف تكبر؟
نحن ما زلنا نغذيها دموع الذكريات واستعارات وسكر.
وليكن لا بد لي ان أرفض الورد الذي يأتي من القاموس أو ديوان شعر

ينبت الورد على ساعد فلاح وفي قبضة عامل

ينبت الورد على جرح مقاتل.

لقد ركّز الشاعر في هذه الأشطر القليلة ما كان يمكن كتابته في فصل طويل، ويرمز الشاعر بكلمة (الورد) إلى اللفظة الشعرية المعبرة، فهي ليست معجمية تحتاج إلى حاشية وشرح قبل أن يستعملها الشاعر وانما جمالها نابع من الألفة والأنس فيها. إنها كلمة تنبع من الحياة، من جراح المقاتلين ومن سواعد العمال في كفاحهم من أجل الحياة. فالكلمة هنا مغمسة بالجراح.

والرمزية احدى الوسائل التي يستعملها الشاعر في بعث الحياة في الكلمة، فالعذاب عند محمود درويش، مثلاً، رمز للقوة الجبارة التي تتفجر من السواعد العربية العاملة في ميدان الحرب وميدان الحياة، ولذلك تجده يقول:

وليكن لا بد لي أن اتباهى بك يا جرح المدينه

انت يا لوحة برق في ليالينا الحزينه

يعبس الشارع في وجهي فتحميني من الظل ونظرات الضغينه

ان جرح المدينة هنا يرمز للاستشهاد في سبيل فلسطين كما يرمز للنصر على العدو، ولذلك يرى الشاعر فيه موضع فخر ومباهاة. ومن حقيقة هذا الكفاح الدامي يلمع البرق مبشراً بقرب الفجر، فجر الانتصار. ولذلك يحتضن الشاعر جرح مدينته في ولهٍ وحرصٍ وهو يتطلع إلى انبثاق الضوء على الأفق الوسنان.

الشِعر الجَديدُ في نظرِ النقدِ الجَديد(*)

محمد مندور

استفحلت قضية الشعر الجديد على نحو مُثير في جمهوريتنا العربية المتحدة بنوع خاص بعد أن أخذ أعضاء لجنة الشعر، برياسة الأستاذ عباس محمود العقاد، في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب يتعصّبون ضد هذا الشعر ويستغلون مراكزهم في الضغط على قائليه ليردعوهم عنه كأنه رجس من عمل الشيطان، أو ليخرجوهم ولو قسراً من محراب الشعر حتى ليتناقل الأدباء في القاهرة طرائف تثير الضحك. وقد يكون من واجبنا أن نشرك غير القاهريين من أبناء العروبة في التفكّه معنا من طرافتها.

فمن ذلك، مثلاً، ما يتناقلونه من أنه عندما اجتمعت هذه اللجنة العتيدة للنظر فيما انتج الشعراء من شعر أيام العدوان الثلاثي على مصر، تمهيداً لتوزيع الجوائز التي قرر المجلس منحها لأحسن شعراء تلك المعركة، تناول الأستاذ العقاد كل ما تقدم به الشعراء من قصائد قديمة الصورة أو جديدتها وأخذ يفرزها ليضع جانباً القصائد ذات الصور

(*) من مجلة (الآداب)، عدد كانون الثاني (يناير) ١٩٦١.

الجديدة ثم يجمعها كلها في ملف واحد ليكتب على غلافه: «إلى لجنة النثر للاختصاص». وسواء أصحّت هذه الرواية بحرفيتها أم لم تصح، فإنها بلا ريب صحيحة بدلالتها. فجماعة لجنة الشعر ترفض كل شعر جديد حتى دون أن تقرأه وتتبين هل فيه مقومات الشعر وعناصره أم لا، بحيث يذكرنا موقفها من هذا الشعر بموقف رجل التقى به يوماً المرحوم قاسم أمين، رائد الدعوة إلى تحرير المرأة العربية ومؤلف كتاب «تحرير المرأة»، وإذا بهذا الرجل يلعن هذا الكتاب ويسبه سباباً مقذعاً، فيسأله قاسم أمين بروية الفيلسوف وهدوء المفكر الحر: «ولكن هل قرأت الكتاب؟» فيجيبه صاحبنا قائلاً: «أنا لا أقرأ ولا يمكن أن اقرأ كتاباً يخالف رأيي!». ويروي المرحوم قاسم أمين هذه الأقصوصة دون أن يعلق عليها بكلمة واحدة لأنها في غنى عن كل تعليق، فالرجل الذي يرفض أن يقرأ كتاباً قبل أن يبيح لنفسه الحق في الحكم له أو عليه رجل لا يستحق إلا أن نسأل له الله الرحمة.

ونادرة أخرى قد لا يعرفها الكثير من القاهريين انفسهم، ولكنني شهدتها بنفسي، ويسرني أو يحزنني أن أرويها هنا إلى القراء العرب ليشاركوني التفكّه بها، وذلك أن ملحناً موسيقياً ممن درسوا فن الموسيقى العالمية في أكبر معاهد باريس راقته قصيدة من الشعر الحديث في صورته الجديدة فلحنها وغنتها على إيقاع اللحن مطربة جميلة الصوت. ولما كان هناك نظام في إذاعة القاهرة يقضي بألا تذاع أية أغنية إلا بعد موافقة لجنة تسمى لجنة النصوص، فقد عُرضت القصيدة على هذه اللجنة التي تضم عضواً من أعضاء لجنة الشعر بالمجلس الأعلى، وإذا بهذا العضو الفاضل يرفض أن ينظر في القصيدة أصلاً لمجرد أنها غير مكتوبة على

عمود الشعر التقليدي. وكاد موقف هذا العضو المحترم يحرم جمهورنا من هذه القصيدة الرائعة لولا أن توفرت داخل اللجنة اغلبية أقرت نصها.

وكانت أحدث النوادر التي يتناقلها أدباء القاهرة ما اشترطته لجنة الشعر على كل شاعر تختاره للاشتراك في مهرجان الشعر الأخير الذي انعقد في دمشق من ضرورة اعداد قصيدة تسير عى العمود التقليدي لالقائها في هذا المهرجان، مما اضطر عدداً من شعرائنا الجدد أن ينظموا قصائد تقليدية بل جاهلية الجزالة، ولربما التزم بعضهم فيها ما لا يلزم لكي يرضوا لجنة الشعر الموقرة، ولكي يثبتوا لها قدرتهم على نظم الشعر التقليدي، وأنهم لم يجددوا في صورة القصيدة العربية عن عجز وفرار من قيود الشعر التقليدي بل استجابةً لحافز نفسي يشعرهم بأن الصورة الجديدة للقصيدة العربية أكثر مواتاة لبعض أغراض الشعر ومواضيعه. وهذا هو ما نحب أن نجلوه للسادة المتعصبين للقديم لقدمه، مع أن بعضهم كان في يوم من الأيام من دعاة نوع من التجديد وخصوم الشعر العربي التقليدي الالداء في العصر الحديث، أيام أحمد شوقي، وحافظ ابراهيم، واضرابهما من الفحول.

فهؤلاء السادة المتعصبون من حقهم بل من واجبهم أن يعلموا أن كل تجديد في الفن لا بد أن يسبقه تجديد الحياة واتجاهات التفكير واوضاع المجتمع يسوق هذا التجديد الفني.

فمما لا شك فيه أن العقلية العربية أخذت تتطور في السنوات الأخيرة تطوراً كبيراً من العاطفية الخالصة نحو ما يمكن أن نسميه بالوجدان الفكري الذي يساير التقدم العلمي العالمي والوعي الاجتماعي النامي في كافة بقاع العالم بما فيها عالمنا العربي. ولما كان الشعر فناً جميلاً

قبل كل شيء، وكان لا بد له من الاحتفاظ بهذا الطابع الجمالي رغم تغيّر المضمون وقيامه على الخواطر الفكرية التي تلونها العاطفة، فقد وجد شعراؤنا الشبان الجدد انفسهم بين أمرين: إما أن يحتفظوا للقصيدة العربية بشكلها التقليدي القائم على وحدة البيت، رغم تغير المضمون فيأتي شعرهم فكرياً تقريرياً بارداً، وإما أن يغيروا من شكل القصيدة بما يتفق مع القالب الجديد الذي اختاروه للتعبير عن أفكارهم الجديدة ووعيهم الجديد، وهو قالب القصة أو الدراما القصيرة التي يستطيعون تحميلها ما يريدون من معاني الفكر وحقائق الوجدان الجماعي الجديد، ففضلوا أن يختاروا لشعرهم الأوزان الموحدة التفعيلة وأن يجعلوا الوحدة الموسيفية الجزئية في شعرهم «التفعيلة» لا البيت، على أن تعتبر القصيدة كلها وحدة موسيقية متكاملة رغم تسلسلها في تفاعيل. وهذا هو ما نجده في عدد من القصائد الجديدة الجيدة، مثل قصيدة «شنق زهران» لصلاح عبد الصبور التي يصوّر فيها مأساة دنشواي وفتك الجنود الانجليز ظلماً بأهل هذه القرية المصرية التي نكبت بعدوانهم، ومثل قصيدة ذكرى جواد حسني للك عبد العزيز التي تصوّر فيها بطولة هذا الشاب الشهيد في معركة بور سعيد وغدر الفرنسيين به واغتيالهم له والقاء جثته في البحر، وهي تصور هذه المأساة الوطنية على نحو يهز الوجدان بتصويره اللغوي وموسيقاه الموحية. ومن أمثال ذلك قصيدة للشاعر هارون هاشم رشيد يصوّر فيها فتك المعتدين بقرية في فلسطين واحراقها وتشتيت نسائها واطفالها في مجاهل الأرض على نحو مثير لازلت أذكر كيف أنه ابكى أطفالي الصغار. وما من شك في أن الصورة الموسيقية الجديدة للقصيدة العربية وهي الصورة القائمة على وحدة

التفعيلة تعتبر أكثر عوناً للشاعر على رسم صورة قصصية لمثل هذه المآسي.

ثم ان السادة المتعصبين ضد الشعر الجديد يحق لهم بل يجب عليهم أن يعلموا أيضاً أن الشعر لم يعد كما كان زينة للمحافل ومدائح للملوك تنشد على الجماهير، بل أصبح أداة للتعبير الصادق المخلص عما تثيره احداث الحياة في نفس الشاعر من خواطر وانفعالات، وبذلك لم يعد الشعر في كل حالة ضرباً من الخطابة، بل أصبح في حالات كثيرة نوعاً من مناجاة الإنسان لنفسه أو لأخيه الإنسان أو المواطن، وبذلك لم تعد الصورة التقليدية للقصيدة العربية ضرورة حتمية، فالصورة القديمة ربما كانت أكثر صلاحية للخطابة الشعرية منها للمناجاة، بينما الصورة الجديدة تُعتبر أصلح قالب موسيقي لهذه المناجاة التي لا تحتاج إلى ضجيج أو طنطنة، ويكفيها الصدق الهامس على نحو ما نحس في عدد من قصائد إحدى رائدات هذه الصورة المبرزات الآنسة نازك الملائكة، وعلى نحو ما نحس أيضاً في قصائد نزار قباني التي كتبها في هذه الصورة الجديدة، وفي دواوين غيره من شعراء المدرسة الجديدة مثل أحمد عبد المعطي حجازي وبدر السياب وغيرهما.

وأخيراً أحب للسادة المتعصبين أن يعلموا أن الشعر لم يعد متاع الخواص وحدهم، وأننا قد أصبحنا الآن في عصر الشعوب التي من حقها أن تتمتع بالشعر، مما يدفع شعراءنا المجددين أن يلتقطوا أحياناً من لغة الشعب تعبيرات جميلة فصيحة في جوهرها رغم العصير الشعبي الذي يجري فيها. وما دامت مثل هذه التعبيرات على بساطتها ليست سوقيةً ولا مبتذلةً ولا خارجةً على أصول الفصحى، فلسنا ندري لماذا ننحيها عن

الشعر الذي لم يعد يعترف أحد من الشعراء العالميين المعاصرين في كافة اللغات بأن له لغة خاصة فضلاً عن أن تكون لغة الجاهلية الأولى.

ولكا كنا نود أن نحرص على الانصاف والا نتعصب للجديد لمجرد جدته كما يتعصب الآخرون للقديم لمجرد قدمه، فإننا نحرص على أن نسجل ما على الشعر الجديد كما سجلنا ماله. فمن المؤكد أن انحصار الشعر الجديد في الأوزان الموحدة التفعيلة يحرمه من أنواع أخرى كثيرة من الأوزان الموسيقية، وأن اختلاف عدد التفاعيل في أسطر القصيدة الجديدة يُولّد أو يمكن أن يُولّد أنواعاً من النغم والايقاع تستطيع أن تنقذ القصيدة من الرتابة المملة. وكل ذلك فضلاً عن أنني لا أظن أن الصورة الجديدة للقصيدة تصلح لكافة المضامين. وهذا هو ما يحسه شعراؤنا المجددون بفطراتهم الشعرية الصادقة حيث نراهم جميعاً تقريباً يكتبون الشعر في الصورة القديمة والصورة الجديدة على السواء وفقاً لمضمون كل قصيدة، ونوع التيار النفسي الذي تصدر عنه.

ونحن في النهاية لا يمكن أن ندعي أن كل شعر جديد جيد، كما لا يستطيع أحد مدرك أن يدعي أن كل قديم جيد. فالشعر الجديد قد نرفضه ويجب أن نرفضه ولا نعتبر بعضه شعراً على الاطلاق، وذلك عندما تتحطم موسيقاه أو يصاغ بلغة نثرية تقريرية مسطحة أو بعبارات مبتذلة مسفّة أو يخلو من التصوير البياني الذي يمتاز به الشعر الحق.

وإذا كان هناك شيء أساء إلى قضية الشعر الجديد فهو لا ريب اعتقاد بعض الشبان السذج أن الشعر الجديد عبارة عن جمل نثرية توزع على الأسطر، ثم تدفع إلى بعض الصحف والمجلات التي يشرف

عليها قوم يعجزون عن تمييز الشعر عن النثر، فينشرون هذه السخافات على أنها شعر جديد، والشعر منها براء. ولكنه من الواضح أن مثل هذه السخافات لا يمكن ولا يجب أن تنهض دليلاً ضد هذا الشعر الجديد الذي يبلغ بعضه ذروة الشاعرية في موسيقاه وايقاعاته وصوره الشعرية المرهفة.

حدّ الشعر(*)

قدامة بن جعفر

إن أول ما يُحتاج إليه في شرح هذا الأمر معرفة حدّ الشعر الجائز عمّا ليس بشعر. وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة من أن يُقال فيه: « **إنه قول موزون مُقفّى، يدل على معنى** ».

فقولنا (**قول**) دالّ على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر. وقولنا (**موزون**) يفصله ممّا ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون. وقولنا (**مقفّى**) فصل بين ماله من الكلام الموزون قوافٍ وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع. وقولنا: (**يدل على معنى**) يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فانه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئاً على هذه الجهة، لأمكنه وما تعذر عليه، فإذ قد تبين أن ذلك كذلك، وأن الشعر هو ما قدمناه، فليس من الاضطرار إذن أن يكون ما هذه سبيله جيداً أبداً ولا رديئاً أبداً، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران، مرة هذه وأخرى

(*) من كتاب « نقد الشعر » لأبي الفرج قدامة بن جعفر. مكتبة الخانجي. القاهرة، ١٩٤٨، ص ١١ – ٢١.

هذه، على حسب ما يتفق، فحينئذ يحتاج إلى معرفة الجيد وتمييزه من الرديء.

ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يُصنع ويُعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يُؤلّف ويُصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط. وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سُمّي حاذقاً تام الحذق، فإن قصّر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها، إذ كان الشعر أيضاً جارياً على سبيل سائر الصناعات مقصوداً فيه، وفي ما يحاك ويؤلف منه، إلى غاية التجويد، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته. فإذا صحّ هذا على ما قلناه، فلنذكر صفات الشعر الذي إذا اجتمعت فيه كان في غاية الجودة، وهو الغرض الذي تنحوه الشعراء بحسب ما قدمناه من شريطة الصناعات. والغاية الأخرى والمضادة لها هي نهاية الرداءة. وأذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها، ليكون ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها وخلا من الخلال المذمومة بأسرها. يسمى شعرا في غاية الجودة، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعرا في غاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحالين يُنزل له اسم بحسب قربه من الجيد أو من الرديء أو وقوعه في الوسط الذي يقال لما كان فيه: صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديء. فإن سبيل الأوساط في كل ماله ذلك أن تحدّ بسلب الطرفين. كما يُقال مثلا في الفاتر الذي هو وسط بين الحار

والبارد، انه لا حار ولا بارد، والمزّ الذي هو وسط بين الحلو والحامض، لا حلو ولا حامض.

ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه، أن المعاني كلها معرّضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة، والضعة، والرفث، والنزاهة، والبذخ، والقناعة، والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة.

ومما يجب تقديمه أيضاً أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً، ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً بيناً، غير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم. بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها. وإنما قدمت هذين المعنيين لما وجدت قوماً يعيبون الشعر إذا سلك الشاعر فيه هذين المسلكين فإني رأيت من يعيب امرأ القيس في قوله:

فمثلكِ حُبْلى قد طرقْتُ ومُرْضِعٍ
فألهيْتُها عن ذي تمائِمَ مُحْوِلِ[1]

---

(١) الطروق: الإتيان ليلا. والفعل طرق يطرق. المرضع: هي التي لها ولد رضيع. التمائم: الكتب التي تعلق على عنق الصبي. محول: أتى عليه حول. وقيل: هو الصغير وإن لم يكن بلغ

إذا ما بكى مَن خَلفها انصرفتْ له
بشِقٍّ وتحتي شقُّها لم يُحوَّلِ[٢]

ويذكر أن هذا معنى فاحش، وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً كرداءته في ذاته.

وكذلك رأيت من يعيب هذا الشاعر أيضاً في سلوكه للمذهب الثاني الذي قدمته حيث استعمله باقتدار وقوة، وتصرّفَ فيه إحساناً وحذاقة، وذلك قوله في موضع:

فلو أنَّ ما أسعى لأدنى معيشةٍ
كفاني- ولم أطلب- قليلٌ من المال[٣]
ولكنّما أسعى لمجدٍ مُؤثَّلٍ
وقد يدرك المجدَ المؤثَّلَ أمثالي[٤]

وقوله في موضع آخر:

حولاً. يريد أن يقول: إني رجل أفتن النساء، حتى لا تنجو مني الحبلى ولا المرضع مع أنها في شغل بالحمل والرضاع.

(٢) الشق: شطر الشيء. وصف الشاعر غاية ميلها إليه وكلفها به حيث لم يشغلها عن مرامه ما يشغل الأمهات عن كل شيء، ففي هذا البيت صورة فاتنة من صور الجماع.

(٣) يقول لو كان مطلبي الكفاف من العيش لكفاني القليل من المال ولم أسع لطلب الكثير.

(٤) المؤثل: الذي له أصل ثابت.

فتمـــــلأُ بيتنـــــا أقطـــــاً وسمنــــاً
وحسبـــــك من غنّـــى شِبَـــعٌ وريُّ(٥)

فإن من عابه زعم أنه من قبيل المناقضة، حيث وصف نفسه في موضع بسمو الهمة وقلة الرضى بدنيء المعيشة، وأطرى في موضع آخر القناعة، وأخبر عن اكتفاء الإنسان بشبعه وريّه.

وإذ قد ذكرت ذلك فلا بأس بالرد على هذا العائب في هذا الموضع، ليكون في ما احتجّ به بعد التطريق، لمن يؤثر النظر في هذا العلم، إلى التمهر فيه، فأقول: إنه لو تصفح أولاً قول امرىء القيس حقّ تصفحه، لم يجدْ معنى ناقض معنى، فالمعنيان في الشعرين متفقان، إلا أنه زاد في أحدهما زيادة لا تنقض ما في الآخر. وليس أحد ممنوعاً من الاتساع في المعاني التي لا تتناقض. وذلك أنه قال في أحد المعنيين:

فَلو أنَّ مــــا أسعـــى لأدنـــى معيشةٍ
كَفـــاني- ولم أطلـــب- قَليـلٌ منَ المالِ

وهذا موافق لقوله: وحسبك من غنى شبع وريُّ

ولكن في المعنى الأول: زيادة ليست بناقضة لشيء، وهو قوله: لكني لست أسعى لما يكفيني ولكن لمجد أؤثّله. فالمعنيان اللذان يُنبئان عن اكتفاء الإنسان باليسير متوافقان في الشعرين، والزيادة في الشعر الأول التي دلّ بها على بُعْد همته ليست تنقض واحداً منهما ولا تنسخه. وأرى أن هذا العائب ظن أن أمرأ القيس قال في أحد الشعرين: إن القليل يكفيه، وفي الآخر: إنه لا يكفيه. وقد ظهر بما قلنا أن هذا الشاعر لم

(٥) الأقط · الجبن. والقطعه منه: الأقطة.

يقل شيئاً من ذلك ولا ذهب إليه. ومع ذلك فلو قاله وذهب إليه لم يكن عندي مخطئاً من أجل أنه لم يكن في شرطِ شَرَطَه يحتاج إلى أن لا ينقض بعضه بعضاً، ولا في معنى سلكه في كلمة واحدة أيضاً لم يجر مجرى العيب، لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني – كائناً ما كان – أن يجيده في وقته الحاضر لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر. ومع ما قدمته، فإني لما كنت آخذاً في معنى لم يسبق اليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدلّ عليها، احتجت أن اضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها. وقد فعلت ذلك. والأسماء لا منازعة فيها إذا كانت علامات، فإن قنع بما وضعته من هذه الأسماء، وإلا فليخترع كل من أبى ما وضعته منها ما أحب، فإنه ليس ينازع في ذلك.

وإذ قدمت ما احتجت إلى تقديمه فأقول: إنه لما كان الشعر على ما قلناه لفظاً موزوناً مقفّى يدل على معنى، وكان هذا الحد مأخوذاً من جنس الشعر العام له وفصوله التي تحوزه عن غيره، كانت معاني هذا الجنس والفصول موجودة فيه كما يوجد في كل محدود معاني حدّه، لأن الإنسان مثلاً يُحدّ بأنه حي ناطق ميت. فحيّ بمعنى الحياة التي هي جنس الإنسان الموجود فيه وهو التحرك والحس، وكذلك معنى النطق الذي هو فصله مما ليس بناطق موجود فيه، وهو التخيل والذكر والفكر، ومعنى الموت الذي في حدّ الإنسان وهو قبول بطلان الحركة. وكذلك أيضاً معنى اللفظ الذي هو جنس للشعر موجود فيه، وهو حروف خارجة بالصوت متواطأ عليها. وكذلك معنى الوزن، ومعنى التقفية، ومعنى ما يدل عليه اللفظ. فإن كان ذلك كما قلنا، فالشعر إنما

هو ما اجتمع من هذه الأسباب التي يحيط بها حدّه.

ولما كان كل مجتمع وكل مؤلف من أمور، فالأمور تؤلف من بعضها مع بعض، يزيد عددها فيه وينقص على حسب كثرة الأمور وقلتها، وجب أن يكون الشعر أيضاً لما كان مجتمعاً من أسباب، أن تكون أقسام تأليف هذه الأسباب بعضها إلى بعض جارياً هذا المجرى، وأن يكون تعديد هذه التأليفات إذا استُوعب وأضيف إلى ذلك عدة الأسباب المفردات من غير تأليف، فقد أتى على جميع الأسباب التي يجب الكلام فيها من أمر الشعر.

فأقول: إنه لما كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها حد الشعر، على ما قدمنا القول فيه، أربعة، وهي: اللفظ والمعنى والوزن والتقفية، وجب بحسب هذا العدد أن يكون لها ستة أضرب من التأليف، إلا أني وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض، معان يتكلم فيها، ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأُخَر ائتلافاً، إلا أني نظرت فيها فوجدتها من جهة ما أنها تدل على معنى لذلك المعنى الذي تدل عليه ائتلافاً مع سائر البيت، فأما مع غيره فلا، لأن القافية إنما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر ولها دلالة على معنى لذلك اللفظ أيضاً، والوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على المعنى. فإذا كان ذلك كذلك، فقد انتظم تأليف الثلاثة الأمور الأُخر ائتلاف القافية أيضاً إذ كانت لا تعدو أنها لفظة كسائر لفظ الشعر المؤتلف مع المعنى.

فأما من جهة ما هي قافية، فليس ذلك ذاتاً يجب بها أن يكون لها به ائتلاف مع شيء آخر، إذ كانت هذه اللفظة إنما قيل فيها: إنها قافية من

أجل أنها مقطع البيت وآخره، وليس أنها مقطع ذاتي لها، وإنما هي شيء عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها، وليس الترتيب، وأن لا يوجد للشيء تال يتلوه ذاتاً قائمة فيه. فهذا هو السبب في أنه لم يكن للقافية من جهة ما هي قافية تأليف مع غيرها. فأما من جهة ما تدل عليه فإن ذلك تأليف معنى إلى ما يتألف، إلا أني نسبته إلى القافية على سبيل التسمية. وإن أراد مريد أن ينسب ذلك إلى أنه تأليف معنى القافية إلى ما يتألف معه لم أضايقه، فصار ما أحدث من أقسام ائتلاف بعض هذه الأسباب إلى بعض أربعة وهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية، وصارت أجناس الشعر ثمانية، وهي الأربعة المفردات البسائط التي يدل عليها حدّه، والأربعة المؤلفات منها.

ولما كان لكل واحد من هذه الثمانية صفات يُمدح بها، وأحوال يُعاب من أجلها، وجب أن يكون جيد ذلك ورديئه لاحقين للشعر، إذ كان ليس يخرج شيء منه عنها، فلنبدأ بذكر أوصاف الجودة في كل واحد منها، ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع للشعر، كان في نهاية الجودة، وإذا لم يكن فيه شيء منها كان في نهاية الرداءة لا محالة، إذ كان هذان الطرفان مشتملين على جميع النعوت أو العيوب التي نذكرها.

ولما لم يكن كل شعر جامعاً جميع النعوت (المزايا) أو العيوب، وجب أن تكون الوسائط التي بين المدح والذم تشتمل على صفات محمودة وصفات مذمومة، فما كان فيه من النعوت أكثر كان إلى الجودة أميل، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب، وما تكافأت فيه

النعوت والعيوب كان وسطاً بين المدح والذم، وتنزيل ذلك إذا حضر ما في الطرفين من النعوت والعيوب، لا يبعد على من أعمل الفكر وأحسن سير الشعر.

رواد نا والقصة(*)

مارون عبود

أظن، وظني حق هو، أن أدبنا الحاضر كأكثر الآداب العالمية الحديثة، ترعرع وشب في حضن (الجريدة). فالأدب الانكليزي الحديث، كان، أولاً، أدباً صحفياً، وما ظهر الكتاب عندهم الا بعد ما اشتد ساعد المنشئين في ساحة النضال الصحفي.

أما الكتاب عندنا، في هذه الحقبة، حقبة النهضة الحديثة، فكان أول ما ظهر منه إمّا ترجمة كتاب ديني لا بد منه (لخلاص النفوس)، يخرجونه كما تخرج دول اليوم كتاب (الدليل) للسائحين والمصطافين لهدي الناس سواء السبيل... ودلّهم على مفاتن بلادهم ومحاسنها - وأيّة رحلة أجلّ واخطر من الرحلة الأخيرة. وإما أن يكون تصحيح كتاب تعليمي أو تأليفه أو طبعه.

ولما عرفنا الصحف والمجلات كان أدب المقالة أولاً، فكُتبت لتوجيه القراء في ميادين الحياة العديدة الشؤون والشجون. ثم تلاه أدب القصة

(*) من كتاب «رواد النهضة الحديثة»، لمارون عبود. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢. ص ١٤١ - ١٤٧.

والأقصوصة والحكاية. وهذه الألوان كلها من (مقبلات) المأدبة الصحفية ليقبل عليها القارىء بنهم ولذة، يوم لم يكن يعني القارىء ما يعنيه اليوم من أنباء ومشاكل اجتماعية مختلفة.

أما الكتاب العربي الأدبي الأول فخرج من دهليز الجاحظ البصري العراقي منذ ألف ومئة سنة ونيف، كما خرج الكتاب العربي الأدبي الحديث من كوخ أديب لبناني شرّدته عوادي الزمن عن وطنه، وهو أحمد فارس الشدياق الذي يربطه بالجاحظ أقرب النسب. أخرج الشدياق أبكار الكتب الطريفة. (الواسطة، وكشف المخبا، والفارياق) قبل ان أخرج للناس جريدته (الجوائب) التي صارت فيما بعد، بطرفها النفيسة من مقالات وحكايات، ونوادر وأخبار، و(جمل) أدبية وسياسية، مدرسةً سيّارةً تثقّف القارىء العربي تحت كل كوكب.

وعرف اللبناني، قبل غيره، لأسباب دينية، كثيراً من الألسن الاجنبية، وتعرّف إلى ما عند نوابغها من روائع، فترجم واقتبس واقتدى بهم في كل فن ومطلب.

تكلّمت فيما مرّ عن شعر طلائع النهضة ونثرهم، ولا بد لي هنا من الكلام عن القصة، ذلك اللون الأدبي الذي يكاد يطغى، اليوم، على ادبنا الحديث. كان أكبر همّ الأديب، فيما مضى، أن يكون شاعراً، أما أقصى ما يروم، اليوم، فهو أن يُحصى في عداد القصصيين.

فأدب القصة الذي أضحى قبلة الشباب حين يقفون في هيكل الفن، قد كاد يطمس كل لون من الألوان الأدبية. إن هذا الضرب من ضروب الأدب يكاد يكون كل شيء في آداب الدنيا جمعاء. فحنيننا إلى رؤية

أدب عربي عالمي لا يأتينا الا من هذه الناحية، ناحية الأدب القصصي. قرأت كتاباً اوربياً يتحدث عن الآداب العالمية مقارناً بينها، ودالاً على تراث كل أمة فيها، ولو لم يكن لنا كتاب ألف ليلة وليلة الذي يعدّه (أندره جيد) بمنزلة الألياذة وغيرها من الكتب المحتلة أعلى قمم الخلود، ما كان هذا المؤلف أتى على ذكرنا. فالقصة اليوم، على اختلاف أنواعها، هي قوام الأدب الحديث، رافقتِ الإنسانية من المهد، وسوف تماشيها إلى اللحد. كانت، في الأمس، أحلاماً بشرية حافلة بالجنّ والعفاريت والمردة، مملوءة حنينا إلى بساط الريح، وخاتم لبيك، والقضيب السحري، والقبع الأخفى وغيرها، فأصبحت الآن حقيقة، بل قل قطعة من الحياة، إذا لم نقل إنها الحياة بعينها. فأعظم بالروائي الحاذق مبدعاً يخلق عالماً لا يموت. فالخطبة، والمقالة، والقصيدة، لا تستهوي الأطفال والصبيان والشباب، بل الرجال الذين نسميهم بحق أطفالاً كباراً، كما تستهويهم تلك القصص الرائعة التي تلقي على الحياة أشعة ثاقبة تمزق ظلماتها ودياجيرها.

تذكر جدّك الشيخ كيف كان يرى كل اللذة في أن يقص عليك وعلى غيرك حكايات حياته وما فيها من مغامرات. أَلَمْ تَرَ إلى غضون جبينه كيف كانت تمتلىء نوراً إذا رأى في وجوه السامعين إصغاءً إليه وارتياحاً لحديثه، وإعجاباً بقصصه؟

فالقصة حديث البشرية منذ تجمع الناس في الكهوف، بل الإنسانية برمتها حكاية أبدية متشابكة الخطوط، جمة الألوان، أبطالها عباقرتها. ومن تأملها رأى جمالاً كثيراً حتى في أشد مشاهدها قبحاً. وما هذه

القصص الدهرية، ذلك الميراث الخالد، إلا فصول رائعة من هذه القصة الكبرى.

وفي نظري، ان القصة، كلما شخصت الواقع، تكون قد قربت من الكمال الفني. فالروائيون مصوّرون بغير الألوان، وكم أوحى الملهمون منهم إلى نوابغ المصورين رسوماً رائعة، ولوحات خالدة في دنيا التصوير. والمصورون كالروائيين أيضاً، خيرهم من أحسن تقليد الأشباح والظلال. فحسن التقليد هو قمة الفنون الجميلة. فهنيئاً لمن أوتي من الروائيين سلامة الذوق ليختار من ألفاظ اللغة ألوانه، ويبدع من تزاوج ألفاظها قوس قزح.

الروائي خالق مبدع، ومصور مثالي، وشاعر كلي الخيال، يخلق عالماً يتحرك، وينطق، ويحيا، ويخلد، وبخلوده يخلد الفنان معه. فالحياة والخلود متبادلان بين الروائي وشخوصه. فما يخلقه الفنان ويهب له جزءاً من حياته يحيا إلى الأبد. يتحرك كلما حركته يد مفكرة أو تداوله لسان. فبين دفتي كل كتاب من كتب القصص الخالدة عالم يتحرك كالبحيرة الساهية متى داعبها النسيم. الروائي الفنان يجعل من القصة ساحة لعالمه الذي يخلقه قلمه، فيتمثل لنا كل بطل من شخوصه بشراً سوياً. وتنتصب حولك تلك الابطال فتنسيك العالم الخارجي حتى تصبح في عالم آخر لا يختلف عن العالم إلا أنه وهمي. ينقلك الروائي إلى الساحة التي خلقها فترى البيوت والأسواق، وترى الجبال والأودية، وتسمع خرير الأنهار، وتبصر كل شيء حتى نجوم السماء عند الظهر، والشمس في منتصف الليل.

فحين تزجّ نفسك في عالم الروائي الأصيل لا تعود تعلم اين أنت. فقد

يحملك الرخ بمخلبه، وقد تركب بساط الريح، وتلبس (القبع الأخفى)، فإذا بك تطير وتحط، وتقوم وتقعد، وأنت ما زلت في فراشك، أو مستقلياً على كرسيك. يخلق الروائي الموهوب أشخاصاً لا ينقصها غير الروح، بل قل لا تنقصها الروح لأنها تتقمّص نفس قارئها فتحيا بها حيناً، كما عاشت زمناً مع من أنشأها وأبدعها.

وبكلمة وجيزة نقول: ان أول آداب الأمم والشعوب هو القصص. والمشترع، ولو وثنياً ،يفكر بقصة الخلق قبل عرض رسالته على البشر. فالحياة، اذن، كلها قصة، ووجودي ووجودك، يا سيدي القارىء، قصة طويلة عريضة، جعل الله خاتمتها خيراً.

هل في الأدب العربي القديم قصة؟ هذا سؤال يرد على ألسنة الناس كثيراً. أما الذين قرأوا منا أعاظم كتّاب الغرب واغرموا بروائعهم، فلا يرون للعرب قصة، ولا يرون لهم خيالاً يحترم، ولا يرون شعرهم شعراً يستحق أن يحيا.

هذا ضلال منا إذ نحكم على أسلافنا هذا الحكم الطائش الجائر. قال (جيمس بريستد) المتمشرق العظيم: ان انخذال المسلمين في اسبانيا كان بمثابة انخذال المدنيّة أمام الهمجية. وقال السر (تشارل باتريس) في خاتمة تاريخه لاسبانيا: ان عصر الآداب الإسلامية فيها كان من أزهى عصور امتزاج العناصر في تاريخ الحضارة. ويقرر المستر (جبّ) المتمشرق الانكليزي الذي لا يزال حياً يرزق، وهو عضو في المجمع العربي الملكي المصري: ان النثر العربي أخرج نثر اوربا في القرون الوسطى من جموده وصرامته التقليديين، بما منحه اياه من خياله الذي يشبع الحواس. أما نحن فنقرّر، ويا للأسف، غير ذلك، مماشين المتمشرق (أوليري) القائل:

العربي جامد العواطف ضعيف الخيال.

هذا من حيث نثرنا وشعرنا القديمان. أما القصة فالعرب هم الذين علّموها الغربَ، وان لم يكتبوها كما تكتب اليوم. وبرهاني على ذلك قول الاستاذ (جبّ) أيضاً، وهو اختصاصي بدراسة القصة. قال: اسمع العرب اوربا حكايات السندباد البحري وما إليها، فكانت خميرة للأدب الخيالي الأوربي الجديد الذي زحزح الأدب التقليدي، وحل محله، فنشأت في اوربا الروايات الرومنطيقية. ويقول إيضاً: ان قصة ألف ليلة وليلة التي ترجمت عام ١٧٠٤ كانت أقوى عضد للأدب الخيالي ففتنت اوربا، وقلدها كتابها في قصصهم، فأشبعوا نفوس الأمة وميول العالم، ووُلدت منها قصتا روبنصن وجيلفر وغيرهما.

ونحن كغيرنا من أمم الأرض قد مررنا في أطوار ومآزق، وقد خرجنا منها بقوة الفكر والخيال الذي لا يفتأ يعمل حتى في أدجى الظلمات. فمنذ عرف الشرق الطباعة والصحافة ألمّ كتّابه بمقدار من القصة والأقصوصة والرواية. فترجم أحمد فارس لجريدته «**الجوائب**» بعض الحكايات. ولما ظهرت «**الجنان**»، بعد عشر سنوات، شرع سليم البستاني ابن المعلم بطرس يعرّب ويؤلف لها الروايات والقصص فما خلا منها عدد منذ مولدها حتى مماتها. ومثله فعل جرجي زيدان في (هلاله) ناحياً نحو (اسكندر ديماس) في رواياته التاريخية. ومثل هؤلاء ألف صرّوف قصصاً (لمقتطفه)، وكذلك فعل شيخو في (مشرقه) فنشر روايات شرقية مؤلفة ومعرّبة.

أما فرح انطون صاحب مجلة (**الجامعة**) فكان ميالاً إلى الفلسفة ومشاكلها، فألف لمجلته رواياته الفلسفية الاجتماعية. ثم كان إلى جانب

هؤلاء كتاب كثيرون يترجمون القصص على اختلاف أشكالها وألوانها، فراجت الروايات البوليسية لأن فيها مغامرات وعقداً تستثير فضول الناس حين ينتظرون النهاية. ولعل طانيوس عبده كان المترجم المجلّي في هذا المضمار الأدبي.

أما الأقصوصة، وهي التي يهاجمها، اليوم، المبرّز والمقصّر، فجبران خليل جبران كان أول من حاول تأليفها وفقاً لاصولها الحديثة، فأخرج مجموعته الأولى (عرائس المروج) ثم أتبعها بالأرواح المتمردة وغيرها. فهذه الاقاصيص تمتاز بخيالها الرفيع، وبما يشيع فيها من ألوان يندر وجودها عند الكتّاب الآخرين، لأن مؤلفها مصور، يفكر بالصور ويكتب بالألوان لا بالحبر والورق. أما مواضيع أقاصيصه فكانت اجتماعية تحارب تقاليد يقدسها المجتمع. ان أقاصيص جبران كالواقعية في حوادثها، ولكن خيال صاحبها يخرج فكرته الاجتماعية بقالب خيالي يبعدها كثيراً عن الواقع، ولعل هذا هو عيبها الصارخ.

وبعد تلك الاونة بوقت قليل ظهرت في مصر أقاصيص لمحمد تيمور الذي مات ولما ينضج. والقصة اليوم تكاد تكون هدف كل كاتب موهوب، يلجأ إليها في تأدية أغراضه، وبث فكرته، ان كانت له فكرة. واني كبير الأمل بالشباب وارجو أن يبدعوا في هذا الفن، فتبلغ القصة والأقصوصة والرواية عندنا المستوى الذي يجب أن تبلغه أمة كان أدبها، فيما مضى، منارة للشعوب، كما يعترف بذلك رجال الفكر المنصفون.

لو جئت أعدد القصصيين لضاق المقام، ثم إنني أخاف أن أنسى أحداً منهم فتقوم القيامة، ولذلك اكتفيت بمن ذكرت من الرواد. أما

الاحياء فالقراء يعرفونهم جميعاً، وهم يحسنون الحكم عليهم دون أن أكون لهم مستشاراً.

وبعد فلي كلمة اوجهها إلى القصصيين عندنا، وهي ان اللغة ليست جماداً ساكناً ولكنها حيّ نام، فيجب أن يوفق بينها وبين ضرورات التعبير التي تتغير بتغير العصور والبيئات، فالاسراف في التمسك بالأساليب اللغوية العتيقة لا يلائم قصتنا اليوم. وهو يؤدي حتماً إلى تغلب الأسلوب المبتذل. فليكن اذن أسلوب القصة صحيحاً، أولاً، ثم قريباً من التعابير المألوفة في الحياة، والتي تدور على الألسنة. واني أذكرهم بأن القصة العالية هي قطعة فنية لا بد لها من العنصر الشعري. فليست القصة حكاية تروى كما هي في الحياة والواقع، ولكنها تصور الواقع كما يراه الكاتب الملهم. نعم ليست القصة مقالاً ولا فصلاً تاريخياً، فعلينا أن نجعلها لابسة أجمل أثواب الأدب الرفيع.

ولا يعني قولنا هذا ان نجعل الحوار شعريّ التعبير، فللحوار لغته، وللوصف أسلوبه، وبهذين العنصرين تحيا القصة، وبدونهما لا تعيش. ان بث الحياة في أشخاص قصصنا يقتضينا هذا وذاك، فلنكن حكماء.

وقبل ان نطوي سجلّ هذا البحث الوعر نقول للقارىء العزيز بلسان فلوبير وتورغنيف: « **لا تكتب القصة ليُتسلى بها، ولكنها قطعة فنية يجب أن تُكتب جيداً** ». أجل، على قدر ما في القصة من شاعرية يكون نجاحها. أما شعرها، وما نعني الا النثر الشعري، فيجب أن يكون منبثقاً من أعمق أعماق الكاتب الأصيل، وأن يتفجر من شخوص الرواية ومشاهدها لا من شخصية المؤلف.

وهنا لا بد من لفت النظر إلى أمر مهم وهو انه على القصصي أن يقطع السرة بينه وبين أبطاله. فيجب ألا ننطق بلساننا إلا عما لا يمكن أن ينطق به أشخاص قصتنا. فالحوار، كما قلت، هو ملاك القصة وروحها وفيه فنها كله.

طبعاً تريد أن تعرف ما هي مقوّمات القصصي لتعرف نفسك. وعليه أقول لك يا عزيزي: ان الروائي خلاّق كما قلت لك سابقاً، فإذا كانت الطبيعة لم تهبك قوة الابداع فلن تستطيع أن تكون قصاصاً. كما انك إذا تجاوزت الحد في الخلق الغريب كنت كمن يخلق مسوخاً وعجائب، ثم إذا استطعت أن تخترع ولم تحسن القص تعرقل سيرْ شخوصك ووقفتْ حركة قصتك، والجمود قتّال.

فعلى القصصي ان يمسك سلك قصته ثم لا يفلته، وإذا أقبل وأدبر وكان غير لبق (تشركل) الخيط... فالقصة محتاجة إلى حسن وتنوع في الموضوع، والا قُتل القارىء صبراً. والقصصي محتاج إلى كل علم وخصوصا علم النفس، وعلم الاجتماع، وقوة الملاحظة ليستطيع خلق أبطال لهم مميزاتهم الخاصة، وعلاماتهم الفارقة. وبغير تصوير هؤلاء أتمّ تصوير لا تحيا القصة مهما أسبغنا عليها من حلل الفصاحة والبلاغة.

وبعد كل هذا، بل قل قبل كل هذا، عليك أن تقرأ روائع القصص العالمية قراءة عميقة، وتطالع كتب النقاد وما علقوه على هوامشها. وأخيراً إذا سألتني كيف أكتب القصة، اجبتك: اعمل بباعك وذراعك، فالفن لا يعرف المقاييس. والأم عندما تضع ولدها لا يعنيها أن تبحث عن كيفية تكوينه من بويضة إلى كتلة لحم ذات محرك - موتور - يعمل

بلا انقطاع عشرات الأعوام. ان المقاييس لا تخلق الفنان ولكنها تهذب من خُلق فناناً. ونصيحتي لك هي ان تكون قارئاً مدمناً لا يفرّق بين قديم وحديث، فالفن الصحيح كالخمرة، كلما عتقت جادت.

آراء نقدية في المسرحيّة العربية(*)

جميل صليبا

تطوّرت المسرحية المنظومة[1] من تلك الصور الشعرية للمسرح المصّر، وساعد على بقاء صورتها المحافظةُ على تقاليد المسرح بممثليه من المغنين، وجمهوره ممن عشق الغناء وتشبع بالألوان التي اتسم بها المسرح المصّر، من ألوان الخيال، ومواقف الصراع والعشاق. ولكنها تطوّرت عند شوقي بالتدريج تحت تأثير تغير في المسرح ذاته، برجوع فرق فنية للتمثيل، وبعد ظهور الدعوة للتجديد على أسس إنسانية تصنع للمسرح مكانةً هامةً في المجتمع وفي الأدب، وتصل بين المسرح ومشاكل الحياة. فظهرت المسرحية النثرية الاجتماعية، على النمط الغربي. وإليك تفصيل ذلك.

(*) من كتاب «الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام». للدكتور جميل صليبا. منشورات معهد الدراساتّ العربية العالية. دمشق. ١٩٥٨. ص ٢٩٨ - ٣٣٥.

(١) راجع:

- المسرحية في شعر شوقي. لصاحب الرسالة. مطبعة المقتطف. القاهرة ١٩٤٧.
- ومسرحيات شوقي. لمحمد مندور. القاهرة ١٩٥٦.
- وشوقي شاعر العصر الحديث. لشوقي ضيف. دار المعارف ١٩٥٥
- والمسرحية. لعمر الدسوقي. مكتبة النهضة. القاهرة.

- ١ -

(أ) تطورت المسرحية الشعرية عند **أحمد شوقي** فاتّسع أفقها وتعدّدت مصادرها وشملت المجال التاريخي والمجال العصري. وتأثر مسرحه بتلك الألوان الفرنسية والكلاسيكية للمأساة التي تدور حول أبطال من الملوك، وتدور حول الحوادث الكبرى، وقوامها الحب والصراع والحرب والخيانة. وقد تمكن الشاعر من أن يتصل بالمسرح الفرنسي اتصالاً مباشراً عام ١٨٧٧، أثناء دراسته بفرنسا. وكانت ثمرة هذا الاتصال تلك التجربة القديمة لرواية « **علي بك، أو فيما هي دولة المماليك** ». على أن مسرحيات الشاعر الأساسية قد كتبها في الفترة الأخيرة من حياته حين اشتدّت الدعوة للتجديد، وحين طولب بوضع تجارب مسرحية باعتباره أميراً للشعراء. كذلك كانت الفرق المصرية والتأليف المسرحي قد تقدمت، كما ساعدت فترةالاستقرار والاستقلال الفكري النسبي التي أعقبت عصر الجهاد على التأليف المنتظم الفني الخاص.

على أن أثر النزعة القومية قد اتضح في اتجاه الشاعر نحو التراث القومي الملون بلون إسلامي قوي، فاستمد موضوعاته من مصر القديمة ومن التاريخ الإسلامي والمصري الوسيطين، ثم من الحياة المعاصرة. واعتمد الشاعر في التعبير على قوة الشعر الذي برع في فنونه الغنائية والقصصية من قبل طوال حياته، تبعاً لفنونه التقليدية والجديدة، وبرع في توفير الألوان الموسيقية واختيار الألفاظ المناسبة من القاموس الشعري العربي، وأحيا التشبيهات والاستعارات العربية وابتكر غيرها. وقد ظهرت آثار الاتجاهات الغنائية في مسرحه في مواقف الرثاء والغزل والفخر، وفي المقطوعات التي تقوم على بناء القصيدة. أما منهجه

الفني المسرحي فقد تطوّر أثناء حياته من فترات اقتباس وتوليد إلى فترة ابتكار. وتطوّر من منهج تركيبي نحو منهج تحليلي، ومن منهجٍ وصفي تتحرك الحوادث فيه تبعاً للصدف، وتوصف فيه الحوادث والشخصيات وصفاً لا يمثل الحركة الرئيسية على المسرح، نحو منهج تحليلي ترتكز فيه الحركة والشخصيات على المسرح، وتُعبّر عن نفسها خلال حوارها.

ففي فن شوقي تجتمع آثار دراسته العربية وشعره الذي مارسه، مع آثار دراسته الغربية الفرنسية، لا سيما مسرح راسين وكورنَيْ وموليير، من اعتماد على سمو الشعر وبساطته، مع الاستغناء عن الحركة العنيفة على المسرح، ومع الاعتماد على دراسة العيوب الإنسانية العامة كالبخل. وظهرت آثار دراسته الغربية المباشرة وغير المباشرة للمسرح الانجليزي، لا سيما لمسرح شكسبير، إذ حذا حذوه في كتابة سلسلة من المسرحيات المقتبسة من التاريخ القومي. فشكسبير قد كتب (هنري الرابع والخامس وأنطوني وكليوباترة ويوليوس قيصر وعطيل). وظهرت آثار المسرح المعاصر الذي يُعنى بالغناء ممثلاً في مسرح سلامة حجازي، وفي مسرحياته القومية التي تدور حول الحب والحائل وحول الوطنية والخيانة والشهامة، في مجال من التاريخ القومي، وفي فن غنائي موسيقي تَمثّل في قصائده التقليدية وفي مقطوعاته التي كتبها للمغنّين والتي تتصل بالغزل.

(ب) بقي أن يتدرّج فن الشاعر المسرحي نحو الوحدة الفنية التي تعتمد على عالم متكامل تُصورّه المسرحية، وتعرض بوادر الأزمة وتطورها نحو العقدة فالحل عن طريق شخصيات بارزة الملامح، وعن طريق حوار حي معبّر. ويتطور الموضوع من داخلها في تركيز وقوة. ولم يكن ذلك المثل الأعلى ليولد في التجربة الأولى، فقد كان في طريق

الشاعر صعوبات مختلفة عن ممارسته للشعر الغنائي. والشعر الغنائي شعر ذاتي يُعبّر عن شخصية الشاعر مباشرةً، بينما يحتاج الحوار المسرحي إلى اختفاء هذه الشخصية. كما أن شخصية شوقي البلاطية، وبعده عن حياة الإنسان العادي وتقلبات ظروفه، جعلته يُتقن وصف القصور وحياتها، بدرجة تفوق فهمه للرجل العادي في الشارع. كذلك أدت النزعة الإسلامية العامة التي تعتبر الخلافة العثمانية قبلتها في عصره إلى أن يضع القومية الوطنية إلى جانب الجامعة الإسلامية العثمانية.

(ج) وتُصوّر تلك التجربةُ الأولى التي ألفها وهو نزيل باريز، في شهر أكتوبر سنة ١٨٩٣، (علي بك الكبير) البذورَ الأولى لمسرحه المتأخر(٢)، وتمثل صفات مسرحه الشعري العام. أما موضوع المسرحية الأولى فهو نفسه موضوع المسرحية المتأخرة، إلا أنه أكثر بساطةً وأقل استطراداً وحشواً في الشعر في الصورة الثانية. وبينما أتت المسرحية الأولى أكمل فناً من حيث تطور الموضوع نحو الأزمة والحل، أتت دون المسرحية التالية في قوة الإيحاء الشعري، وما تبرزه الصورة من معان إنسانية. ففي المسرحية الأولى، في الفصل الأول، تُباع آمال لعلي بك. وفي الفصل الثاني يتودّد مراد إليها بعد سفر علي بك، ويكتشف مصطفى أن مراداً أخو آمال، وأنها ابناه. وفي الفصل الثالث يتقرب محمد بك أبو الذهب من الوالي التركي بالهدايا فيرضى عنه. وفي الفصل الرابع يستعد محمد بك أبو الذهب لمحاربة علي بك، ويجبي أموالاً من الأجانب في مصر في مقابل امتيازات يمنحها لهم، ويجمع حوله زمرة من

---

(٢) روايه «علي بك الكبير أو فيا هي دولة المماليك» (مطبعه المهدس بمصر ١٢١١ هـ).

المماليك. وفي الفصل الخامس ينتصر محمد بك ويسمّ علي بك، ويخبر الجلاب مراداً واmalاً بأنها إخوة. وتصور المسرحية خلال التاريخ موضوعاً خيالياً هو موضوع حب مراد لآمال، كما يحدث في المسرحية المتأخرة. على أن مناظر استغلال المماليك للأجانب في نظير الامتيازات، وتعليق المجنون على الخيانة، لا ترد في المسرحية المتأخرة. كذلك لا ترد في المسرحية الثانية صور تقرّب المماليك من الولاة الأتراك بالهدايا والرشوة. ولا ينقل الشعر في المسرحية الأولى ألوان القصيدة التقليدية وإنما يسير بخفة متنوعاً تبعاً للأهواء والعواطف، ولو أنه لا يزال غير ناضج فنياً. ويُعبّر الحوار عن الحوادث المألوفة في حياة الناس، ويُصوّر الشخصيات وسلطان المال والوصولية الشائعة لدى المماليك تصويراً لا تكلّف فيه، وفيه حساسية قوية وصفاء في القريحة (...).

وتقف هذه المسرحية من الناحية الفنية عند الحدود الأولى لأدوات الفن المسرحي الجيد: من تحليل نفسي عميق الشخصية وإبراز ما في شخوصها من صراع نفسي يتقابل فيها العقل والضمير مع العاطفة والهوى، وتحلّل مكامن الآلام والآمال والقوة في الشخصيات، وتعتمد على حركة نفسية قوية بجانب ما اعتمد عليه الشاعر من حوادث في الموضوع متتابعة وشخصيات عامة الملامح. فهذه المسرحية تُشبه في فنها فن المسرح الممصّر والمقتبس من حيث الاعتماد على موضوع به مفاجآت وصراع وحرب، وتتوفر فيه ألوان البهرج في المناظر، وترد فيه مقطوعات غنائية. وهي متأثرة بطرق العرض الفرنسية. وفي المسرحية بوادر الفكاهة النابعة من الطبع ومن بوادر معرفة للطباع البشرية. وهي

تصوّر ما في حقبة تاريخية من نزعات إنسانية عامة تصويراً يُبشّر بتقدم مطّرد وموهبة قابلة للتطور والتقدم.

(د) على أن شوقي قد انقطع عن التأليف المسرحي حتى أواخر حياته، ثم وضع سلسلة من المسرحيات المتنوعة ما بين شعرية ونثرية تاريخية وعصرية، ومرّ فنه في مراحل الاقتباس فالتأليف في حدود مقومات فن الشاعر الأولى مع اتجاه شديد نحو الاسترسال الغنائي الشعري ونحو الاعتماد على قوة الشعر وحده في التأثير على الجمهور ولو ضعف تركيب المسرحية الفني. وقد وضع مسرحيتيْ **(مصرع كليوباترة)** و **(قمبيز)** من تاريخ مصر الفرعوني، و **(مجنون ليلى)** و **(عنترة)** من التاريخ الإسلامي الوسيط، و **(علي بك الكبير)** من تاريخ مصر في عهد المماليك في نهاية العصور الوسطى (وهي محوّرة عن المسرحية الأولى). ثم وضع مسرحية نثرية واحدة عن تاريخ الأندلس وسماها **(أميرة الأندلس)**. ثم تحوّل نحو الحياة المعاصرة فألّف مسرحيتيْ **(البخيلة)** و **(الست هدى)**. ولم يتم الأولى ولم يطبع الثانية إذ عاجلته الوفاة قبل ذلك. وبذلك يظهر اتجاه شوقي نحو التاريخ، فهو يختار من التاريخ ما يقوم على الشهرة ويدور حول عاطفة الحب في مجال راق، ويمزج حقائق التاريخ بموضوع غرامي. وقد اتسعت لوحة المسرحية لإظهار ألوان فنية من الصراع النفسي والحسي، ومن المفاجأة والنقد. واتسعت لتصوير عبرة التاريخ على لسان الأفراد، والفكاهة تنبع من مفارقات الحوادث. وتطوّر تأليفه الفني في هذا النطاق.

(هـ) ويتكوّن الموضوع في مسرحيات شوقي من خمسة فصول كما في **(مجنون ليلى)** أو من أربعة كما في **(مصرع كليوباتره)** أو من ثلاثة كما في

(الست هدى). ويبدأ الفصل الأول بتمهيد تشير فيه الشخصيات الثانوية إلى الأزمة المسرحية واتجاهاتها. ويلي ذلك ظهور الشخصيات الرئيسية لتمثّل حقيقة الموقف. ويتطور الموضوع في الفصل الثاني تطوراً بسيطاً في مجال غنائي، به أناشيد. وإذا كانت المسرحية مأساة فيموت البطل في الفصل الأخير، والبطلة في الفصل السابق له. أما إذا كانت ملهاة فتحل العقدة وتبرز المفاجأة الكبرى في الفصل الأخير. ويعتمد الشاعر في التأثير على قوة الشعر في تلوين المجال بألوان قاتمة أو بهجة، كما يستعين بالأدوات المسرحية الخارجية وصور الصراع والمفاجأة الساذجة، وعرض الحوادث على لسان الشخصيات بطريق الرواية لا بطريق التمثيل المباشر في مرحلة الاقتباس. ويعتمد على التحليل النفسي للشخصيات، وعلى إبراز ما فيها من صراع ونزعات، ويمثل الحوادث على المسرح كما في (مجنون ليلى). ويتطوّر منهج الكاتب الفني في هذا الاتجاه حتى يصل إلى غايته في الملهاتين الأخيرتين. وتعرض المسرحيات الأولى لمناظر تكاد ترتكز حول الحب كموضوع أساسي، ثم تظهر عناصر أخرى بجواره كالسياسة والحرب والطموح والبخل في المسرحيات الأخيرة، وإنما تقوم على بهرج المنظر والغناء في المسرحيات الأخيرة.

أما الشخصيات عند شوقي فهي ذات ملامح عامة، وتوصف وصفا، وتُوجَّهها عواطف عامة لا تتسع للتحليل المعقد للذوات المسرحية. أما الشخصيات الثانوية فهي أكثر انطلاقاً فيالتعبيـرعن خلجاتها وأكثر قربا من الحياة من الشخصيات الرئيسية، إذ تطغى على الشخصيات الأولى صفاتها في الحياة العامة لا في الحياة الخاصة، بينما تحلل حياة الشخصيات الثانوية تحليلا طبيعيا. وتُسيِّر المرأةُ الرجل إلى حد كبير كما في (مصرع

كليوباترة) و (مجنون ليلى) و (هدى). وللبطل عيب تنفذ منه المأساة إليه، وتتكاتف الحوادث الخارجة على دفع البطل نحو المأساة. ويتفق في ذلك أنطونيو الذي أضعفه العشق، وكليوباترة التي فشلت في سياستها للتوفيق بين الحب والسياسة. كذلك فشلت ليلى في التوفيق بين حبها وبين إخلاصها للتقاليد فدفعت نفسها وقيسا المنهوك إلى الكارثة النهائية. وفي (علي بك الكبير) يُؤدّي الاضطراب المالي إلى إفلاسه بينما يستولي أبو الذهب على العرش وعلى قلوب الأتباع بالمال. وفي (قمبيز) صورة شخصية ذات جنون متقطع ينتهي بانتحار صاحبه.

أما (الست هدى) فهي أنموذج بارع لامرأة مزواجة بخيلة ترث من يطمعون في ثروتها من أزواجها، وحين تموت تفاجىء آخرهم إذ تترك ثروتها لنساء حيّها وللقبر النبوي. أما الشخصيات الثانوية فهي ألوان تظهر وتختفي تبعا لحاجة الشاعر إليها، فهي تبثّ ألواناً مرحة أو محزنة، أو تساعد البطل على التعبير عن نفسه، كشخصيات الجواري في مسرحية (علي بك) وبشر في (مجنون ليلى). على أنها تنقلب أدوات لبثّ الحزن إذ إن إياسا الذي غنّى «الحب والحياة» في(مصرع كليوباترة) يغنّيها نشيد الموت، وبشر الذي أثار الفكاهة في (مجنون ليلى) لقيس ينعى ليلى له. أما أنذال المسرحيات كأولمبوس في (مصرع كليوباترة) وزياد في (مجنون ليلى) وتاسو في (قمبيز) وصخر في (عنترة) فيقتلون بينما يعيش أبو الذهب. ووراء الأبطال على اختلافها مثلٌ عليا قومية: من بطولة في الشعر ككليوباترة وقيس وعنترة، أو بطولة في السياسة ككليوباترة وعبلة، أو بطولة في الحب والحرب كعنترة وأنطونيو. كذلك تظهر الشهامة القومية في صورة ضرغام وزياد وفرعون وضاهر. أما الحوار فيتطور في حدود

شعر شوقي الغنائي الذي يصور رواسب الشعر العربي كما كان في أوجه عند أبي تمام والبحتري والمتنبي بالإضافة إلى ذاته وغيرهم، ذلك الشعر الذي يصوّر أحاسيس الكاتب في لغة منمّقة ذات موسيقى وخيال وعاطفة. وحافظ شوقي على نظام القصيدة في البحر والقافية دون أن يسعى إلى تجديدها حتى يكيّفها للمسرح. وفي المسرحيات الأولى يطغى اللون الغنائي على اللون المسرحي المحلّل للمسرحية، ففي (مصرع كليوباترة) مقطوعات كثيرة على نظام القصيدة تكاد تجعل الشعر الغنائي غاية لا وسيلة، وقد أدى ذلك إلى جعل الحوار تركيبياً، وإلى اضعاف الناحية الحية التي تصل أجزاء الحوار بالبيئة. وكثيراً ما يسترسل المؤلف فيفسد التصوير الفني للموقف والتطور المتوفر للحركة المسرحية في تلك المقطوعات التي تدور حول الشكوى والنجوى والرثاء والمديح، وهي خيوط تخلّص منها شوقي حين استمد فنه من الحياة المباشرة.

وقد نجح مسرح شوقي بالرغم من ذلك نظرا لطبيعة الجمهور المسرحي المحب للغناء ولسماع الشعر كشعر شوقي. في زمن لم يخلق النقد مثلا عليا عميقة في مدلولها الإنساني والفني.

(و) وبمقارنة (مصرع كليوباترة) و (أنتوني وكليوباترة) لشكسبير، أو (كل شيء في سبيل الحب) لجون دريدن من شعراء الإنجليز، يتّضح الفرق بين شاعر في مصر ذي مقوّمات ذاتية ومثل عليا خاصة، وشاعر إنجليزي ذي مقوّمات ذاتية ومثل عليا خاصة. والموضوع في المسرحيات الثلاث واحد، وهو حب أنطونيو وكليوباترة ومأساة هذا الحب. على أن شكسبير قد استطاع أن يجمع بين قوة العرض المسرحي الذي أرضى الخاصة والعامة على السواء، وخلق لوحة من ذوات أحياء تمثل عالم

المسرحية تمثيلاً عاماً، ورمى إلى تحقيق هدف إنساني واسع هو الحب والطموح، ورفع الحب فوق شؤون العالم الفاني. كذلك أدار دريدن مسرحية حول حب يضحّي في سبيله العاشقان بكل شيء حتى العرش، بينما عرض شوقي موضوعه عرضاً متأثراً بنزعات عصره الغنائي ومثله العليا التي لم تكتمل أبعادها بعد. كذلك تؤدي مقارنة بين **(مجنون ليلى)** و **(روميو وجولييت)** لشكسبير إلى مثل هذه النتائج. و(روميو وجولييت) في يد الشاعر الإنجليزي تعبّر عن القصة الإيطالية المصورة لمأساة عاشقين شابين دفعهما التعجل إلى عقد القران، ثم إلى التحام الأسرتين في صراع ينجم عنه قتل أحد أفرادهما، ويتبعه نفي روميو فانتحار جولييت فانتحاره. وتعبر عن مقومات عصر شكسبير وذاته الشاعرية التي تصوّر ما في عصرها من حيوية وشاعرية وحب للمغامرة، بينما صرف الشاعر المصري جهده إلى تصوير قصة إسلامية تصويراً يصور ذاته الشاعرة مخاطباً جمهورا يحب الألوان العربية، ويطرب للشعر والغناء مكتفياً بموضوع مبسط. واقترب شوقي في مسرحياته الأخيرة من المسرح الفرنسي لدى موليير، ففي **(الست هدى)** لمحات من **(بخيل)** موليير، ولكن المجال مصري خالص، والقصة متصلة بطبائع الناس في الحياة المحيطة بالشاعر.

وتتمثّل هذه الاتجاهات المسرحية في فن شوقي بهذا التحليل المختصر لمسرحياته: فتصور مسرحية (مصرع كليوباترة) تطور قصة الملكة الفرعونية على المسرح في أربعة فصول. ويرتفع الستار في الفصل الأول عن نشيد يشيد فيه العامة بانتصار كليوباترة الموهوم في (أكتيوم)، ويسخر حابي من هذا الانتصار. ثم تظهر الملكة بنفسها لتعجب من هذه

الإشاعة، وتبسط سياستها في جعل روما تنقسم على نفسها في صورة أكتافيوس وأنطونيوس وفرارهما من المعركة. ويُختم الفصل الأخير بصلاة. وفي الفصل الثاني تعرض صورة لوليمة ورقص وتنجيم، وتعرض بوادر التمرد في جنود أنطونيو المنقاد لهواه، ويتخلّل الفصل نشيد الحرب والحياة. والفصل الثالث يظهر أنطونيو مهزوماً حائراً بين روما وكليوباترة ثم ينتحر تابعه وينتحر بعده، ويُنقل جريحاً إلى كليوباترة بعد فشل سياستها. ويحمل حابي إليها حيّة الخلاص. ثم تودّع الناس والأشياء وتنتحر. وينصرف حابي وهيلانة إلى طيبة. ويأتي أكتافيوس إلى كليوباترة راثياً. وينزل الستار على الكاهن وهو يتنبأ بزوال ملك روما. ففي الفصلين الثالث والرابع تحدث مأساة للبطلين في اقتضاب. ويعتمد الكاتب على الشعر في إثارة العاطفة عند موت أنطونيو، وعلى الأدوات المسرحية الخارجية كالزهر والأهل، عدا الشعر، ليؤثر في نفسيات الجمهور. كذلك يشمل الفصل الثاني مناظر قوامها الحشو الغنائي أو الرقص. وفي الفصل الأول موضوع حب حابي وهيلانة، وهو لا يتصل بالمسرحية اتصالاً قوياً. وتتّسم الشخصيات بصفات عامة، فانطونيو له صفات البطل العاشق، وكليوباترة لها صفات الوطنية المخلصة لوطنها والعاشقة، وأنوبيس كاهن وطني، وحابي شاب وطني حانق على الملكة ثم يخلص لها فيما بعد. وأولمبوس جاسوس غادر، وأكتافيوس وطني (...).

كذلك تصور (مجنون ليلى) موضوع عاشقين في مجال عربي مع توسّع فيه. وقد أخذ الشاعر موضوعه من (الأغاني) للأصبهاني، واعتمد على روايات بها بعض المبالغات في وصف ما سببه العشق من ضعف. على أن

شوقي قد صوّر ما في المجال من صراع قوامه التقاليد والحب في نفس ليلى ببراعة لم توجد في شخصيات المسرحية الأولى بين الواجب والعاطفة. ولاءمت طبيعة المؤلف والبطل طبيعة القصة الشعرية، فكلاهما شاعر، على أن فن المسرحية يتطور في اتجاهات المسرحية الأولى. فالفصل الأول يصوّر علاقة قيس بليلى وحبها، والعوائق في سبيله في حوار ابن ذريح معها. ثم ينفض السمر، ويتقابل العاشقان ليتناجيا في موقف يذكرنا بخطوات العشاق في المسرحيات الغربية المختلفة، وكما حدث بين كليوباترة وأنطونيو في المسرحية الأولى. ولكن هذه القطعة الخالدة تسمو على سابقتها من حيث الألوان الغنائية. وفي نهاية الفصل ينهر أبو ليلى قيساً فينصرف. وفي الفصل الثاني يشرد قيس ويتوسط ابن عوف له لدى آل ليلى، ويتغنى فئتان من الصبيان بشعره، ففريق يناصره، وفريق يعاديه. وفي الفصل الثالث تحكم ليلى في أمرها فتنتصر للتقاليد. وفي الفصل الرابع تقود الجن قيساً إلى دار زوجها وترفض أن تهرب معه. وفي الفصل الخامس يعود قيس بعد مدة ليجدها قد ماتت ويموت...

(ز) وعندما ترك شوقي الموضوع المشهور وبدأ يبتكر، بدأ فنه المسرحي في الظهور، فلم يستطع الشعر أن يرفع مستوى (قمبيز) أو (علي بك الكبير) لاضطراب الحوادث في ذهن المؤلف، ولعدم قابلية المسرحية للمواقف الإنسانية ولا للإيحاء الشعري. فقمبيز مأساة مضطربة لبطل فارسي يغزو مصر وينتصر، وابنة فرعون المدللة القاسية تنتحر فجأة كوطنية مخلصة. كذلك نتيتاس التي ضحّت بنفسها كعروس لقمبيز تدافع عن وطنها عبثاً رغم حبه لها، ولا يتسع المجال لها لتبسط شخصيتها لطبيعة الموضوع الذي يدور حول انتصار قمبيز على فرعون. ففي

الفصل الأول تقدم نتيتاس نفسها عروسا لقمبيز كأنها ابنة فرعون، وترضى بالسفر مع الوفد الفارسي الذي لمس ضعف مصر الحربي. وإنما يُضعف من وطنية نتيتاس في نهاية الفصل إظهارها بمظهر الهاربة من وجه تاسو الذي هجرها إلى ابنة فرعون. وفي الفصل الثاني تُذكّر نتيتاس تاسو بالحنين ثم تعلم أن فانيس اليوناني قد خان مصر وكشف أمر ابنة فرعونّ العروس لقمبيز. وتسعى نتيتاس عبثاً لتحول دون الغزو، لكن الأخبار التي تصل عن موت فرعون الأب تقوي عزم قمبيز على الغزو. وفي الفصل الثالث توضع نهايات بالجملة للشخصيات، فتُلقي ابنة فرعون بنفسها في النيل نادمةً على ماضيها، ثم يحضر قمبيز في مكان عام ويعفو عن أسرى نوبيين، ثم يحكم على فرعون الأسير بالموت، كما يأمر بقتل تاسو الذي رد على قمبيز رداً أبياً، والذي يموت راضياً عندما تعفو عنه نتيتاس. ثم يطعن قمبيز شيخاً بخنجره ويقتل آخر. وحين يظهر أبيس العجل يثور ويطعنه أيضاً. ثم يختلط عقل قمبيز فينتحر بينما يندب المصريون أبيس. وقد نتج عن التناقض والتفكك المسرحي تناقض في الحوار وبُعْدٌ عن الطبيعة، فنتيتاس تتغزّل في قمبيز عدو وطنها الذي يظهر وحشاً في وقت آخر، وتتنبأ ابنة فرعون بالغزو كما يتنبأ رجال الفرس به قبل أن تظهر بوادره. وإنما أراد الشاعر أن يعتمد على مناظر المسرحية أو على مشاهدها الحية المفككة.

وفي (علي بك الكبير) التي أعاد فيها كتابة المسرحية الأولى ظهر شعر ناضج مع تعديل ثانوي في مناظرها وأشخاصها وحوارها. وفيها يواصل الكاتب إتقان فنه المسرحي، ولكن اختيار الموضوع يمنعه من إبراز الجوانب العميقة الإنسانية التي توفرت في المسرحيتن الأولى والثانية.

ففي الفصل الأول يتزوّج علي بك بآمال، ثم يهرب إلى الشام إذ يهدده أبو الذهب. ويحاول مراد وهو مملوك آخر أن يغريها فترفضه. ويرى أبوها الجلاب أن مراداً ابنه وأن آمالاً ابنته وأنه لا يستطيع إخبارهما بالأمر. و فيالفصل الثاني يصل رسول آمال إلى علي بك بالشام بخبر انقلاب أعوانه عليه وانضمامهم لأبي الذهب، ومحاولة مراد إغراءها. ومع ذلك يعفو علي بك عن متآمر أراد قتله رسول من عند أبي الذهب، ويرفض مساعدة الروس ضد أهل بلده ويستعد مع حليفه لغزو مصر. وفي الفصل الثالث ينتصر ابو الذهب في مجال من الفوضى والوصولية والغدر والنفاق، ويجرح علي بك ويموت، ويُفضي أبو آمال لابنته ولمراد بحقيقة علاقتهما وهو يحتضر. ولا تزال الحوادث تتحرك حركة خارجية. وتحدث حوادث الفصل الثالث فجأة بطريق الوصف الراوي، بينما تقوم صفات الشخصيات على الشهرة التاريخية. على أن الشعر لا يزال رائد الشاعر وهو يعبّر عن المواقف العامة تعبيراً وصفياً قوياً (...).

أما عنترة فهو موضوع مجنون ليلى، ولكنه يتجه الى الملهاة، فهو موضوع حب وحائل في مجال عدائي، ولكن البطل يتغلب على العقبات وينجح في النهاية. وقد اختفت نزعة الشعر وراء طبيعة البطل والمجال. كذلك أخذ الكاتب موضوعه من الأغاني ومن فكرة الأدب الشعبي عن عنترة. وقد اعتمد الكاتب في هذه المسرحية على مشاهد من الصراع الحسي المتكررة. فعنترة يمثل البطل الشعبي المبارز في مواقف متتالية. وفي الفصل الأول، كما في الفصل الأول من مجنون ليلى، تُلخّص الأزمة واتجاهاتها على لسان عنترة، ثم يظهر بأسه كمبارز، وتظهر براعته كشاعر في صيده وفي نجواه لعبلة. وفي الفصل الثاني يخطب صخر عبلة ويشترط

أبوها أن يكون المهر رأس عنترة. وفي الفصل الثالث يقابل عنترة عبلة، ويفشل عبدان لصخر في اغتيال عنترة؛ بل يسقط أحدهما ميتاً من الخوف. ويخطب ضرغام عبلة، وينازل عنترة نزالاً شريفاً توقفه إغارة على الحي تؤسر عبلة فيها، ويقتل ضرغام ورستم قائد الفرس. وفي الفصل الرابع تُزفّ فتاة متنكّرة في زيّ عبلة إلى صخر، بينما يظهر عنترة مع عبلة، ويصير العرس مزدوجاً. وفي هذه المسرحية تُصوّر البيئة الجاهلية تصويراً بارعاً، كشجاعة عبلة وعنترة وكرم ضرغام. ولكن المبالغة في وصف قوة عنترة وتكرار مبارزاته في المسرحية، وكثرة صور الصراع الحسي دون التحليل النفسي، مثل هذه العوامل لا ترفعها كثيراً على المسرحيات الأولى. ولا تزال الشخصيات معتمدة على الوصف العام وعلى الشهرة التاريخية ولم تكتسب بَعْدُ أبعاداً ذاتية فردية، ولا يزال الشاعر يعتمد على شعره في رفع مستواها الفني.

(ح) أما (أميرة الأندلس) فتمثل المنهج الوصفي في مسرحية نثرية قوامها خروج المعتمد من الأندلس عندما غزاها ابن تاشفين، في موضوع غرامي يخفف من مأساة التاريخ، وقوامه حب ابنة المعتمد لحسون الذي يعثر على كنز تُنفق منه الأسرة الأسيرة. ففي الفصل الأول صورة للاضطرابات السياسية من ناحية، ولقاء بثينة لحسون في سوق الكتب. وفي الفصل الثاني يعثر ابن حسون على جواهر في سرج لص شهير. وفي الفصل الثالث يساعد ابن حسون حسوناً على رهن المنزل، وتزوره بثينة متنكّرة. وفي الفصل الأخير يجتاح ابن تاشفين إشبيلية، ويُؤسر المعتمد وأسرته ما عدا بثينة. وفي الفصل الخامس ينقذ حسون بثينة من قائد مغربي، ويفاجىء الأسرة بظهور بثينة ويتزوجها. ويظهر ابن حيون

الذي يهب المعتمد ثلث ثروته وحسون ثلثا آخر ويبقى له الباقي. ومنهج هذه المسرحية الوصفي وشخصياتها العامة وسردها التاريخي ومصادفاتها البعيدة عن الاحتمال، تعود بفنها إلى الوراء، فيُثقل النثرُ الحوادثَ ولا يرفعها كما رفعها الشعر، ولا يخاطب الخيال ولا العاطفة كما خاطبها الشعر (...). ولئن خفّف الشعر من نزعة الوصف في المسرحيات السابقة فقد زاد ثقل الوصف في المسرحية النثرية. وقد أمسك الكاتب عن كتابة المسرحيات النثرية فيما بعد، ولعله سجّل هذه المسرحية وفاءً لزيارته لآثارها وهو منفيّ بها في الحرب العالمية الأولى.

(ط) أما المرْحلة الأخيرة التي اتصل الشاعر فيها بالحياة فتدور حول كتابة ملاهٍ اجتماعية. وهو لم يتمّها جميعاً، وإنما أتمّ واحدةً هي (الست هدى). وفي هذه المرحلة يعتمد الشاعر على الحياة وحوادثها كما لمسها. لذا أتت الشخصيات نابضةً بالحياة، وتطوّر الموضوع في نطاق الاحتمال. على أن الصور الأولى للنزعة الفكاهية التي تتّسع لها هذه الملهاة قد ظهرت من قبل في المسرحيات السابقة، وأعمّها ما كان على لسان المحترفين من المضحكين، كأنشو في (مصرع كليوباترة) ومقلاص في (أميرة الأندلس). على أن فكاهتهم غالباً ما تقوم على اصطناعها من التلاعب بالألفاظ والسخرية من الذات ومن الغير. وأبرع من ذلك تلك الفكاهة التي تنبع من اصطدام الحوادث ومن اصطدام أمزجة الشخصيات، فتلك أعمق أثراً وأعظم معنى، كما يحدث حين يبالغ (بشر) على عادته في الصيد والشعر الذي ينتحله لنفسه، بينما هو شعر قيس في (مجنون ليلى). وتجتمع هذه الألوان في (الست هدى) مع اتساع الجانب الفكاهي الأخير، إذ تقوم المفاجأة على مفارقة كبرى وتتصل بالموضوع اتصالاً مباشراً.

وموضوع المسرحية مبسّط لا حشو فيه ولا استرسال غنائياً. وتتطور الحركة في فصول ثلاثة. ففي الفصل الأول تشير هدى في حديثها مع جارتها إلى أزواجها السابقين وتظهر هدفهم من زواجها وهو مالها. وفي الفصل الثاني صورة آخر هؤلاء الأزواج، وهو محام سكير يحضر مع تابعه ليأخذ منها مالا، فتدعو نساء الجيران ويضربنه ويطردنه. وفي الفصل الثالث تموت هدى وتخلف ثروتها للجيران ولقبر الرسول. والقصة تصور الحياة في حي الحنفي بالسيدة زينب، حيث عاش الشاعر حقبةً من الزمن. وزخرت اللوحة على قصرها بألفاظ ريفية ومدنية مختلفة تعرض عرضاً جاداً دون تكلّف، بينما يكون الشعر وسيلة للتصوير والتحليل. فهدى عجوز مزواجة جاهلة، عصمتُها بيدها إذ تعلم أن الأزواج يسعون لمالها لا لها. وتصادق من جيرانها نساء ينفعنها وقت الشدة. وهي عجوز لكنها لا تعترف بالسنين ولا بالزمن، فهي قد تزوجت تسعة أزواج ولكنها لا تزال في العشرين من عمرها (...).

وتنبع الفكاهة من تقابل الأمزجة في وصف هدى لأزواجها.... وقد تنبع الفكاهة من المبالغة في إظهار المفارقة وفي تهويل صور العيوب... كذلك تظهر لمحات الفكاهة حين يدّعي الأزواج حبّهم لها، وعندما يفد المعزّون للعزاء ومنهم اللصوص فيسرقون الأواني، سوى ما تستعمله الملهاة الرخيصة من أدوات مسرحية في المعارك كالمكانس وتنطلق فيها الألفاظ المضحكة. ولكن القدر لم يمهل شوقي ليواصل تأليفه في الملهاة.

وظلت المسرحية الشعرية كما تركها شوقي فترة من الزمن بعد أن جعل لها كياناً وبعد ان وسّع افقها القومي وكيّف الشعر العربي للمسرح، ووجّه الأذهان إلى التاريخ ومواقفه، وإلى الحياة الاجتماعية وما فيها من

حوادث تصلح للمسرح. وبينما اعتمد على منهج وصفي اتّجه نحو التحليل، فقد ترك لمن بعده مهمة ابتكار الموضوع الحي وتحليله في وحدة منسجمة في إطار شعري قوي. على أن الآفاق التي ارتفع إليها بقدرة الشعر وحده، وغطت إلى حد كبير على عيوب مسرحه، لم تبلغ بعد.

- ٢ -

(أ) وبعد أعوام من وفاة شوقي ظهر شاعر نحا نحوه في المسرحية الشعرية وتأثر بفنه، وهو عزيز أباظة، الذي وضع **(قيس ولبنى)** التي مُثّلت في الأوبرا عام ١٩٤٣، ثم **(العباسة)** التي مُثّلت في الأوبرا عام ١٩٤٥، ثم (الناصر) التي مُثّلت عام ١٩٤٧، ثم (شجرة الدر)[٣]. وبين أباظة وشوقي شبه لا يخطىء، فكلاهما من بيئة مترفة، وكلاهما بدأ حياته شاعرا غنائيا، فلعزيز أباظة ديوان (أنّات حائرة) أوحى بها وفاة زوجته. على أن الثقافة المعاصرة المتطورة واتصال الشاعر بها، واتصاله برجال المسرح، ومواهبه واستعداده، كلها قد جعلته يتجنب كثيراً من المزالق التي انحدر شوقي إليها. فقد ظهر أثر اتصاله برجال المسرح في تقسيم الموضوع إلى فصول ومناظر وإلى تطور الحركة بانتظام. على ان مزاج الشاعر العاطفي وإرهاف حسه وحوادث حياته الخاصة قد جعلته يميل إلى التحليل النفسي العاطفي في المواقف التي تصطرع فيها اهواء الكراهية والحب بين الزوج والزوجة، وحيث يكون الحب محرماً والهوى متقدا والذكرى والشكاة والحسرة يسمو الشعر ويشتعل.

---

(٣) ألف الشاعر (غروب الأندلس) و(شهريار) حتى اليوم.

وبين (قيس ولبنى) لعزيز أباظة و(مجنون ليلى) لشوقي شبهٌ من حيث فكرة الموضوع، ولكن الشاعر الجديد يجعل روايته أقرب إلى واقع الحياة. ففي فصول المسرحية الخمسة يحب ابن ذريح لبنى ويتزوجها، ولا ينجب منها، فيرغمه أبوه مدفوعاً بأمه على تطليقها فيعيش بعدها بائساً حتى يستعيدها. وفي الفصل الأول تستطلع لبنى أخبار قيس، ويتحدث أبوها عن شؤون السياسة. وحين يقبل قيس وابن عتيق الذي أوفده الحسين رسولاً تقبل الوساطة، ويزوج قيس بلبنى. وفي الفصل الثاني يمرض قيس ويشقى وتبدأ الأزمة في الظهور فيسخط الأب والأم على الزوجة التي استأثرت بحب وحيدهما ورعايته. وتتخذ الأم من عقم لبنى ذريعةً للطلاق، ويُرغم قيس على تطليقها. وفي الفصل الثالث يشهد قيس رحيل لبنى بقلب متصدّع ويشرد في البادية. وفي الفصل الرابع يهدر دم قيس ثم يُعفى عنه ويصل إلى لبنى خبر زواجه كذباً. وفي الفصل الخامس يلتقي قيس بن الملوح بقيس بن ذريح وابن عتيق، ويلتقون بلبنى وزوجها، وتنتهي الوساطة بأن يُطلقها الزوج ويلتقي المحبان من جديد.

ولا يعيب الموضوع إلا نهايته وحلّه الذي لا يتفق وحياة العرب وعاداتهم. وهو حل قد يُرضي عواطف الجمهور ولكنه لا يُرضي منطق البيئة والشخصيات. على أن لوحة الشخصيات تزخر بالاحياء ولو كانت طريقة إحيائهم بسيطة لا عمق فيها ولا تعقيد بعد. فلبنى عاشقة حية في ألمها وفي سعادتها، والأم غيرى من زوجة ابنها، والأب لديه الاستعداد لاستعادة وحيده، وقيس عاشق رقيق موزع بين أهله وزوجته، ويحيا في ثنايا ذلك الصراع الدائم. و(مالك) المنافس صورة

من (منازل) في (مجنون ليلى)، على أنه صادق الطبع في غيرته وفي ضعفه وحيرته. ولا يستطرد الشاعر في الشعر، وإنما يخضع حواره للموقف المتطور وللشخصية وهي حالة نفسية خاصة.

كذلك تعرض (العباسة)، وهي مسرحيته الثانية، لموضوع حب وحائل في مجال عباسي يعتمد على التاريخ. وفيها تُعرض مأساة البرامكة وتُنسب لتحوّل زواج جعفر من زواج صوري إلى زواج فعلي أنجب طفلاً، ويُذكي الخلاف تيارات الصراع بين الفرس والهاشميين، ويتفق التحليل المسرحي مع وقائع التاريخ. وبينما مهدّ شوقي الطريق للشاعر بتكييف الشعر والتاريخ للمسرح، فقد اتقن الشاعر هنا توزيع العمل المسرحي ووعى مقوماته من حركة ومفاجأة وصراع، وهي الوسائل اللازمة لإحياء العمل المسرحي. ولكن لا زال أمامه مجال الحركة المسرحية لإكمال الحركة النفسية للشخصيات، فالناس في الحياة تعيش بإدراكها العقلي وبأعمالها، كما تعيش في حياتها العاطفية، وكلٌّ من هذه النواحي متمّم للآخر. ولعل الشاعر يتصل بالحياة الواقعية ليزداد وعيه ويتسع نطاق فهمه للحياة الزاخرة بالآمال والآلام، ومواطن القوة والضعف، ليزداد بها التاريخ حياةً وليصوّر منها مسرحاً إنسانياً.

- ٣ -

كذلك يحاول أن يضع مسرحيات شعرية كتّاب ناشؤون، **فأحمد علي** باكثير قد وضع (قصر الهودج) وهي قصة حب بسيطة قوامها محبة بدوية لابن عمها ويريد الخليفة أن يتزوجها، فترفض، فيهرب ابن العم من

وجهها ليجعلها تسعد في قصر الخليفة، ثمّ يزورها. ويعلم الخليفة بحقيقة الأمر فيزوجّه إياها. وكان الشاعر قد كتب مسرحيات في شعر مرسل على الطريقة الإنجليزية في مسرحيَتيْ (أخناتون ونفرتيتي) وغيرهما. ولكنه عدل عنه لعدم ملاءمته الذوق القومي، ولعدم اتساعه لقيم موسيقية عربية. ولا يزال الموضوع والشخصيات والشعر عند الحدود العامة الأولى للفن المسرحي، وربما تطور إلى فن مسرحي ناضج.

- ٤ -

تُنسب أول مسرحية اجتماعية واقعية لفرح أنطون، واضع مسرحية (**مصرالجديدة ومصر القديمة**) التي مثلتها في الأوبرا فرقة (جورج أبيض) في ٥ أبريل سنة ١٩١٣. على أن الاتجاه الاجتماعي للمسرحية قد ظهرت بوادره من قبل في موضوعات تعرض للعيوب الاجتماعية المعاصرة وتبسطها بسطاً فنياً. ومن المسرحيات الخيالية السابقة ما جعل الهدف الأخلاقي وإبراز العيوب من أهدافها. وقد قويت هذه النزعة بالتدريج قبيل الحرب العالمية الأولى وظهرت في الصور الأخيرة للمسرحيات القديمة. ففي مسرحية (ثمرة الغواية) لأحمد صادق عرضٌ لحياة ابن غني مدلّل يذهب إلى باريس ويُبذّر ويستدين، ويقع في حبائل راقصة فرنسية تريد أن تأتي إلى مصر كزوجة له لتمارس نشاطها وإيقاعها بالأثرياء مثله. ويحتضر والد العاشق، ويرسل في طلب ابنه فيعود. ويوصي الأبُ الابنَ قبل أن يموت. ثم تحضر الراقصة إلى مصر بعد أن ينتحر عشيق فرنسي لها ردّته عنها لفقره. وحين تأتي يكون الوارث المدان قد أفلس فيطلب منها أن تعطيه بعضاً مما أعطاها، فتطرده فيقتلها ثم ينتحر.

على أن فرح أنطون قد تناول فكرة المسرحية الاجتماعية بالعرض

الواقعي المحكم، ووهبها كياناً فنياً. وقد تيسر له ذلك لاطلاعه على المسرحيات الغربية. وقد نقل إلى العربية من قبل مسرحية **(ابن الشعب)**، وكانت تتمشى مع تقاليد المسرحية الدرامية الخيالية بموضوعها الذي يدور حول تبنّي طبيب للقيط، وحبّ اللقيط لابنة الطبيب. ثم يظهر الأصل العريق للقيط، ويرثُ ثروة، ويتزوج ابنة الطبيب وقد عرضت المسرحية لأدوار غنائية في الحب والشكوى، تمشياً مع النزعة الغنائية العامة للمسرح. وقد مثلت المسرحية فرقة سلامة حجازي. أما **(مصر الجديدة)** فتضع بداية مرحلة جديدة في تطور المسرح العام، سببه تطور فكري في مصر، وعودة بعثات فنية في التمثيل، وسببه زيادة الاطلاع على المسرحيات الغربية. وقد عرض المؤلف في مقدمة مسرحيته لمشاكل فنية ذات أهمية، كمشكلة مطابقة الحوار لطابع الشخصيات وللمواقف، أي لمشكلة اللغة العامية والعربية في المسرحية، كما بسط الاتجاه الذي يرمي لعرض صور من حياة العصر ومشاكل الناس في إطار فني على المسرح. ويقوم العرض الفني على وحدة فنية للموضوع، وتحليل نفسي يبرز ذوات الشخصيات، وعلى تطور معقول للموضوع نحو العقدة والحل، بعد بسط بوادر اتجاهات الأزمة في الفصول الأولى. فيقول في المقدمة عن الوحدة الفنية للمسرحية: «ومعنى هذا أن الرواية، مع تشعّبها وتنوعها وكثرة مواضيعها، ذات وحدة تامة، لأن الوحدة أول أصل من أصول هذا الفن». وأما عن الهدف الاجتماعي فيقول: «إن الغرض الأول فيها، كما قلت، استمالة جمهور التمثيل لحمله على إحلال الروايات الموضوعة عن شؤونه وأحواله محل الروايات المملوءة بالمدهشات». وبذلك اتسعت لوحة المسرحية عرضاً وعمقاً وبرز لها هدف.

أما موضوع المسرحية فيقوم على حوادث تشبه حوادث المسرحية السابقة، ولكنها أكثر منها تعقيداً وتفصيلاً، وبطلها رومي يحتال بالخمر والنساء على سلب ثروة الأثرياء في مصر، وثروة صغار الفلاحين الجهلاء، فيودي بحياة ثري وبأسرة فلاح، ولكنه لا يستطيع أن يتغلب على ثري آخر مستنير يعلم ويفهم حيل النساء، وإنما يأخذ من اللهو بقسط لا يفسد حياة الكفاح ولا روابط الأسرة فيما بعد. فلا تتدخل عواطفه في شؤون حياته الأخرى. ففؤاد بك يمثل المثل الأعلى الجديد، فهو يمثل الإدارة والجد حتى في حالات لهوه. ومهفهف باشا يمثل الباشا المسرف المبذر الطائش الذي يخضع لشهواته ويفلس في النهاية. وخريستو يمثل الغرب الوصولي، وتاجر الرقيق الأبيض الذي يتقن إغواء الفتيات البريئات بالشراب والقمار ويصنع مُثُلاً رديئةً أمامهن، وهو رجل يبتز أموال الأغنياء والفقراء على السواء دون وازع من ضمير كما يفعل مع فتاة من عائلة كريمة مستغلاً غلوها وطيشها. إن الحوار يكسب المسرحية لوناً طبيعياً واقعياً قوياً (...).

- ٥ -

وبذلك وضع الكاتب أساساً وطيداً للمسرحية المحلية الاجتماعية ذات الدرس المفيد[٤]. وقد كان من أنصار هذا المذهب **محمد تيمور** (١٨٩٢ - ١٩٢١) الذي وضع مسرحيات « **العصفور في القفص** » (التي مثلت على

(٤) نشير هنا لامتداد تأثير هذا الاتجاه فيما لم يطبع من مسرحيات تحتفظ بها دور التمثيل. ومن أبرزها مسرحيات وديع خيري التي مثلها نجيب الريحاني على المسرح وفي السينما. مثل: (سلامة في خير وخير في سلامة) و(سي عمر) وغيرها.

مسرح برنتانيا في أول مارس ١٩١٨) و« عبد الستار أفندي » (التي مثلت بدار التمثيل،، وألفها في ديسمبر ١٩١٨) و« العشرة الطيبة » (التي مثلت بمسرح الكازينو دي باريس في ١١ مارس ١٩٢٠ ولحنها سيد درويش) و« الهاوية » (التي مثلت بمسرح حديقة الأزبكية في ٦ أبريل ١٩٢١). أما مسرحية (العصفور في القفص) فتدور حول موضوع اجتماعي يحلل مضار البخل والتزمت في التربية. وبطلها ابن باشا طالب يضيق عليه أبوه الخناق. ويجد الابن منقذاً لأزماته النفسية والجسمية بالاتصال بخادمته التي يُكشف أمرُها معه، وتُطرد وقد حملت منه. ويُخبر أحد أصدقاء الابن أمه بالأمر. وتأتي الفتاة لتعلن ما حدث لها في حضرة الباشا. ويُطرد الابن والفتاة، ويتزوجان ويساعدهما أصدقاء الابن.. ويصلح باشا آخر بين الابن ووالده بعد أن يعد الأب بتعيينه في منصب يتمناه في نظير عفوه عن الابن، فيرضون جميعاً.

و(عبد الستار أفندي) كوميدي كالمسرحية السابقة. وتدور حول جهاد أب في تزويج ابنته زيجة مثالية. فلعبد الستار ابنة يريد تزويجها من رجل طيب. ولكن زوجته وابنه الشرسين يريدان تزويجها من آخر فاسد الطباع. ويحتال الخطيب الفاسد على الإيقاع بين الزوجة وزوجها بدفع عشيقة له لتمثل منظراً غرامياً وهمياً مع الزوج، والزوجة تراقبها. وينتج عن ذلك تمسكها بتزويج ابنتها من صاحب ابنها. ولكن الخطيب الأول يرث فجأةً من عمّ له، ويحضر حفلة العرس، ويستطيع بثرائه الجديد أن يستميل الزوجة والابنة، بينما يحضر ضابط بوليس للقبض على الخطيب الثاني لتهمة نُسبت إليه.

أما (الهاوية) فتمثل ما يصيب المقبلين على الكوكايين والسكر

والنساء من إفلاس وسقوط، فأمين أحدُ الأثرياء الذين يُخلّفون زوجاتهم وينغمسون في حياة العبث مع رفقة السوء. ومن هؤلاء واحد أراد أن يغري زوجة أمين. ويوشك أن ينجح لولا حضور أمين. ويظن أن صديقه يُغري زوجة رجل آخر. ثم يعلم أمين الحقيقة حين يراه يسعى لشراء أملاكه. ويخبره صديق ثالث بأن زوجته هي التي كانت هدف إغراء صاحبه. ولكن عمّ أمين ينقذ أملاك ابن أخيه في النهاية. وبعد هذا الدرس القاسي يُعيد أمين صلته بزوجته على أساس جديد، ويحيا حياة فاضلة. وتواصل هذه المسرحيات منهج المسرحية الأولى لفرح أنطون، ولكنها تنوّع في الموضوع.

أما المسرحية الرابعة وهي (العشرة الطيبة)، فهي ملهاة تلحينية قوامها حب فتى لفتاة، يتضح أنها من سلالة أشراف، ويتزوّجان في النهاية بعد زوال العقبات. وقد سلك الكاتب مسلكاً طبيعياً في تصويره لعالمه المسرحي، مع اعتبار لمطالب المسرحية الفنية. وقد ساعد الكاتب على ذلك دراسته في فرنسا، وعودته ليساهم مع المساهمين في رفع مستوى الأدب عامة والتمثيل خاصة. ولكن الكاتب اتخذ اللغة العامية وسيلة للحوار على الدوام.

ولا شك أن الكاتب قد ساهم بتأليفه المسرحي وبمقالاته في النقد وبأدبه الجديد عامة مساهمة فعالة في تقدّم التمثيل، ولكن تعميم اللغة العامية في المسرحيات قد أكسبها صبغة مؤقتة رغم أهمية الموضوع، وأفقدها لوناً من ألوان المسرحية الفنية.

واصل منهج الكاتب في المسرحية الاجتماعية والمحلية أخوه محمود

تيمور (ولد عام ١٨٩٤). يواصل الأخ رسالة أخيه لا عن تقليد وإنما عن أصالة تمثل ما في الفكر الإنساني العام من مقومات، أبرزها في المسرحية القضايا الاجتماعية والقومية. فوراء مسرحيات محمود تيمور على تنوّعها عقد نفسية خفية وصراع كامن ينكشف في النهاية للشخصيات ذاتها. وبعد أن كتب الكاتب بضع مسرحيات باللهجة العامية متأثراً بمنهج أخيه أعاد كتابة بعضها بالفصحى، كـ (أبو شوشة والمواكب). ثم واصل كتابة المسرحية النثرية باللهجة الفصحى.

وتقوم مسرحياته على تصوير أهواء النفوس في مجال يصوّر البيئة المصرية وناسها كما تعيش في الحياة حولنا. واتجه أسلوب الكاتب بالتدريج نحو العمق في التحليل النفسي، ونحو القومية يبرز ما فيها إبرازاً إنسانياً عاماً، بعد اتساع أفق الكاتب ومطالعاته. إن مجموعة (الصعلوك) و(أبو شوشة) و(الموكب) (١٩٣٦) و(عروس النيل) (١٩٤١) و(المخبأ رقم ١٣) (١٩٤٢)، مسرحيات كُتبت باللهجة العامية، ولكن وراءها تصوير دقيق عميق للشخصيات وفكرة بعيدة المرمى.

أما (الصعلوك) فتدور حول صراع بين أحاسيس تدور حول قيمة النفس الصغيرة مجردة عن المال حيث لا يغطي المال عيوبها. وتدور حوادث (أبو شوشة) حول صراع بين الحاضر الواقعي، والماضي الذي يكتسي بلون عاطفي. وتصور حياة أحد اعيان الريف الذي يسعى مع زوجته الريفية وينجح، ولكنه يضيق ذرعاً بحياته الماضية حين يثري. أما (الموكب) فهي مسرحية صراع بين القديم الذي اعتاده المرء والجديد الغامض، ولو كان الجديد منطقياً مرغوباً فيه، والقديم تافهاً لا معنى له. على أن الجديد يتغلب. وتصور حياة باشا يريد أن يكتفي بالمذياع عن

مشاهدة موكب. وعندما ينصرف عنه من حوله من أبناء الجيل الجديد يندفع معهم مضطراً. كذلك تُصوّر **(عروس النيل)** صراع المثالية مع الواقعية الوصولية في إطار تاريخي فرعوني، قوامه قائد شاب متحرر، يدبر له رجال الدين والسياسة مكائد ظاهرها الدفاع عن التقاليد، وباطنها المحافظة على كيانهم وخدمة مآربهم الخاصة. أما **(المخبأ رقم ١٣)** فتصوّر صراع الطبقات، ومكامن القوة المعنوية في إطار تجتمع فيه شخصية راقصة ومُراب وثري وماسح أحذية وشاب عابث في مخبأ يهددهم الموت فيه، فيسلكون سلوكاً طريفاً غير متوقع أمام توقّع الموت.

ثم أصدر الكاتب « **عوالي** » (١٩٤٢) و« **سهاد أو اللحن التائه** » (١٩٤٢) و« **المنقذة** » و« **حفلة شاي** » (١٩٤٣) و« **قنابل** » (١٩٤٣). وأعاد كتابة « **أبو شوشة** » و« **الموكب** » بالفصحى (١٩٤٤). وفي آخر هذه المسرحيات، وهي « **المنقذة** »، تصوير حب فتاة لبطلها حباً ينكره كبرياؤها، إذ هو ينقذها. وحين تنقذه بدورها تحل العقدة وتقبل عليه مانحةً إياه قلبها. وتتحرك الحوادث في مجال مملوكي. ولا يزال الكاتب يبرز أثر العقد النفسية الكامنة في النفس الإنسانية العامة في صورة محلية. على أن تصوير الكاتب الفني لعالم المسرحية تصوير متقن يحاول فيه أن يجاري الطبع الإنساني، ويحلل أمزجة الأفراد تحليلاً يخترق ما وراء الشعور.

- ٧ -

وسعى إلى مزج المسرحية المحلية والقومية بالرمزية كاتب آخر هو **توفيق الحكيم**. على أنه لجأ إلى مزج تحليل الأهواء الكامنة والباطنة

وراء المظهر بلون رمزي تجريدي يمثّل فكرة عامة. وقد تطور فن هذا الكاتب في هذا الاتجاه في خلال المجموعات المسرحية التي نشرها، وفيها مقومات أساسية ظهرت في قصصه العصرية: من استعداد فني صقلته الدراسة الكلاسيكية، ووجهته نحو التفكير الفلسفي الرمزي التجريدي، ودراسة للمسرح قوّت إحساسه بما هو مسرحي مثير، يختار أحسن الطرق المسرحية للعرض القوي المفاجىء، الحي التأثير.

ويتضح في مسرحه إيمانه بروحية الشرق، وبسلطان الفن، والإنسانية العامة التي تكمن وراء القومية المحلية، وقابليتها للتعبير عنها في أدب رفيع. أما العرض الفني فيتّخذ ثوباً مثاليا واقعياً حياً يتسع للمفارقات والفكاهة والسخرية والنقد، وتقوم المسرحية على ذلك الصراع القديم بين المثال والواقع، وتنتهي بتغلّب الواقع، شأنه في قصصه كلها. ففي « **أهل الكهف** » (١٩٣٣) تتحول الأسطورة إلى مسرحية تمثل عودة أهل الكهف للحياة. وينشب صراع بين المثالية التي تمثلت في إيمانهم القديم، وفي الواقعية التي تتمثل في تطور الحياة مدة نومهم في الكهف، وزوال تلك الآثار التي كانت تربطهم بالعالم الواقعي. وفي « **شهرزاد** » صراع بين أفكار تمثلها شخصيات، فشهرزاد رمز معنوي تفهمه كل شخصية في المسرحية من زاوية خاصة. فهي للعبد امرأة جميلة وهو يحبها حب الجسد للجسد. وهي للوزير ذات جمال شاعري، وحبه لها مثالي روحي يرتفع في استعلاء، فيحبها حب العبادة. وهي للملك ذات إيحاء فتحت له آفاق التفكير، ودفعته لتأمل الكون. وتبقى شهرزاد رمزاً للمرأة المعقدة.

ثم أصدر « **أهل الفن** » (١٩٣٤) و « **محمد** » (١٩٣٦)، ومسرحياته في جزءين (١٩٣٧)، وتتكون من مسرحية: سر المنتحرة، ونهر من الجنة،

ورصاصة في القلب، وجنسنا اللطيف، والخروج من الجنة، وأمام شباك التذاكر، وحياة تحطمت. وهي مسرحيات تتحرك في مجالات متنوعة. ولكنها تصور ذلك الاتجاه العام والصراع بين المثالية والواقعية في صورها العديدة، وفي إطار مسرحي فني يعتمد على السبك الفني الواقعي.

وينحو هذا المنحى من كتاب الجيل الناشىء **أحمد علي باكثير** الذي وضع «**أخناتون ونفرتيتي**» (١٩٤٣) و«**قصر الهودج**» (١٩٤٤) و«**الفرعون الموعود**» و«**شيلوك الجديد**». ولا يزال فنه عند المرحلة القومية. فبعد التجربة الأولى في الشعر المرسل، والثانية في الشعر التقليدي، اتجه إلى النثر في المسرحيات الباقية. ولا زالت شخصية الكاتب في طور النمو.

ويلاحظ أن كتاب القصة الفنية عموماً غالباً ما يجمعون بين القصة القصيرة والطويلة والمسرحية، نظراً لما تقوم عليه جميعاً من دراسة للحياة في إطار من الحادثة والشخصية والحوار.

الفصل الرابع

مدارس النقد ومذاهبه

اتجاهات النقد الحديث(*)

روز غريّب

النقد الحديث امتداد للنقد القديم وتوسيع له، شأنه في ذلك كشأن الفن الحديث الذي يصحُّ فيه هذا التعميم، وإن يكن في بعض مظاهره يحاول قطع صلاته بالقديم، في حين نراه في مظاهر أخرى يستلهم فن الشعوب الفطرية والأطوار البدائية.

الكلاسيكية لم تَمُت

هذا النقد يدين بكثير من نظرياته لأرسطو. يدين له:

أولاً: بنظرية الالتزام الحديثة، لأن أرسطو كان أول من ربط الشعر (المسرحي خصوصاً) برسالة اجتماعية انسانية.

ثانياً: كان ارسطو أول من عرّف الوحدة العضوية في المأساة، هذا التعريف الذي يحاولون تطبيقه على فنون أخرى أدبية في العصر الحاضر.

(*) من كتاب « تمهيد في النقد الحديث »، لروز غريّب. دار المكشوف، بيروت، ١٩٧١، ص ١٥.

ثالثاً: كان أرسطو أول من أثبت القيمة الفكرية للفن والشعر، مخالفاً بذلك رأي افلاطون. بيّن أن الشعر أقرب إلى الجد والفلسفة من التاريخ، لأن هذا يُعنى بالجزئيات ويتحدث عن أشخاص معيّنين؛ أما الشعر فموضوعه الكليات والحقائق الشاملة. وفي عصرنا هذا لا نجد مدرسة واحدة من مدارس الشعر تنفي قيمته الفكرية، حتى مدرسة (الفن للفن) التي تطلق للفنان حرية ربط فنه بفائدة عملية أو بفلسفة اجتماعية[1].

رابعاً: في نظرية (الكاثرسيس) التي زعم بها أن الفن مصدر تحرير أو تطهير من بعض الانفعالات الضارّة كالخوف والشفقة، يُعَدُّ أرسطو رائداً للتحليل النفسي السيكولوجي الذي يكاد يكون أبرز اتجاهات النقد الحديث.

كان أرسطو أيضاً صاحب نظرية (تداعي الأفكار والصور)[2] التي تلعب دوراً في الانتاج الأدبي. ويشير إليها علماء النفس حين يقولون إن اللاوعي في الفنان والأديب يعبّر عن رغباته الكامنة بالتداعي وبعناقيد من الصُوَر[3]. وكان أيضاً واضع مصطلح المحاكاة (الشعر محاكاة

---

(١) ص ١٠١ - ١٠٢ من: Benedetto Croce, Aesthetic, Trans By Douglas Ainslie, London 1953

(٢) يقول أرسطو إن المعاني تتداعى بعوامل خمسة: تقارب في الزمان، في المكان، علاقة سبب أو نتيجة، صلة تشابه، تضادّ أو تناقض

(٣) ستانلي هايمن: «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة». ترجمة احسان عباس ومحمد نجم جـ ١. ص ١٢ دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨.

للطبيعة)، وأوّل من استغلّ نظريات الانروبولوجيا في تحليل أصول الشعر.

لقد ذكرتُ أرسطو لأبرهن على وجهة واحدة من وجهات اتصال الحديث بالقديم، ولأبيّن أن الكلاسيكية لم تمت في النقد ولا في النتاج الأدبي. فقد حاول (سنكلر لويس)، الكاتب الأميركي المعاصر، أن يعيد للنقد مقاييسه الكلاسيكية التي تجمَّعت منذ عهد أرسطو ومَنْ حذا حذوه نظير هوراس ولونجينوس حتى بوالو وبوب وسواها. من انصار (سنلكر لويس) وليم دين هَولز الذي يقول: «على الأديب أن يقول الحقيقة لا سواها». وقد تميّز أهل هذا المذهب بنوع من التفاؤل الكئيب. أنكروا الأدب الخشن والمبتذل والمفجع والمتشائم، وأقبلوا على كل ما منْ شأنه أن يرفع معنويات القارىء. اعتنقوا مبدأ الاعتدال، وأعرضوا عن مناقشة موضوعات الجنس، منكرين امكان التوفيق بين الحب والنظرة الصريحة إلى الجنس، وزعموا أن الفن لا يستطيع التعبير عن الحياة العادية المبتذلة أو عن عالم يسوده العلم والآلات، فهُم في اتجاههم مثاليون(٤).

ونضيف إلى أنصار الكلاسيكية في النقد، الشاعر والناقد الانكليزي (ت. أس. ايليوت)، في نقده الاتباعي الذي يسعى إلى استنقاذ النقد القديم(٥)، ويرى «أن غاية النقد هي تكوين موروث أو اتّباعية وانشاء صلة مستمرة بين أدب الماضي وذوقه وأدب الحاضر

---

(٤) ص ٣ - ١١ :William Van O'connor, An Age of Criticism, 1900 - 1950 Chicago, 1952

(٥) ستانلي هايمن. م. س. (مصدر سابق)، ص ١٣٢ فما بعد.

وذوقه». ولا غرابة، فنتاج إيليوت برمَّته حصيلة ثقافته الواسعة المتعددة المناحي. وفي نقده ينعكس تقديسه للقديم، ولاسيا أدب القرنين السابع عشر والسادس عشر، لكنه شديد الاعجاب بأدب اليونان والرومان، يرى في شعر فرجيل مزايا الأثر الكلاسيكي الصحيح الذي يتجلى فيه نُضج الفكر المرتكز على وعي التاريخ ونضج اللغة والاسلوب، «وذلك ما يجعل من صاحب الإنياذة أقرب شاعر عالمي إلى صفة الشمول[٦]».

في النقد الحديث اتجاهاتٌ ظهرت في القرن التاسع عشر واتّسع نطاقها في القرن العشرين. أبرزها النقد العلمي، البيئي أو التاريخي، ويدخل فيه النقد الواقعي والاجتماعي، نقد شخصية الفنان، وقد تطور إلى التحليل النفسي أو السيكولوجي، النقد الجمالي أو الاستاطيقي الذي يحلِّل الصنيع الفني اعتماداً على قواعد الجمال من قديمة وحديثة. وسنلقي نظرة على كل من هذه الاتجاهات.

النقد العلمي

هو الذي يعتمد في نقد الفن والأدب طريقة العلم والتاريخ. منه النقد التاريخي الذي يربط نتاج الفنان بمؤثرات العصر والبيئة، فيُبرز الدور الذي تؤديه في توجيه الأديب وتكوين ذوقه، ويوضح أثرها في تغليب بعض الأنواع والموضوعات الأدبية على سواها، وفي إبراز اللون المحلي والخصائص الاقليمية. كانت مدام (دوستال)، في عُرف الباحثين،

---

(٦) ص ٥٢ – ٧٤ من م. س. On Poetry & Poets

.م من أشار إلى هذا الموضوع حين أعلنت في كتابها: « **الأدب وعلاقته نُظم الاجتماعية** »، أن الأدب تعبير عن المجتمع، فمهّدت السبيل انت بوف) ومن جرى مجراه من كبار نقّاد القرن التاسع عشر (تين ونتيار) الذين حاولوا تطبيق طريقة العلم على النقد متوسّلين ظريات الوراثة والعرْقية والتطور ومناهج التحقيق التاريخي.

وقد يكون تين Taine، في كتابَيه « **فلسفة الفن** » و « **تاريخ الأدب نكليزي** »، أشدّ معاصريه من النقّاد تحمُّساً للطريقة العلمية في النقد. . اشتهر قوله: « إن الأديب ونتاجه ليسا إلا خلاصة عوامل ثلاثة: رق والبيئة والعصر ». وإن تقدُّم العلوم الإنسانية، بما فيها النقد دبي، مرهون بالتزامها طريقة العلوم التجريبية.

ما هي هذه الطريقة؟ هي طريقة البحث العلمي التي تفرض الرجوع الأصول التاريخية والمصادر الأولية لاستنباط الحقائق الخاصة بعصر ديب وبيئته واصله، لأن المصادر الأولية أقرب المصادر إلى عصر ديب، ولأن المصادر الثانوية تعتمد عليها.

مهمة الناقد، إذاً، أن يجمع من المصادر الأولية كل ما يصل إليه من لومات في موضوعه، ثم يقارن بينها ويناقش ويرجّح ويُثبت ويستنتج. ليه كذلك أن يعود إلى المصادر الثانوية، لأنها قد تلفت نظره إلى ر فاتتهُ ملاحظتها. ومهما يكن المصدر الذي يقتبس منه، أولياً أو ويا، فلا بدّ له من الإشارة إليه. ويحقّ له مناقشة المصدر الذي يأخذ ه، ونقض اراء غيره أو تعديلها، لكن لا يحق له انتحالها. إلى جانب ا، يُطلب منه أن يُعزّز من دراسته للعصر والبيئة والعرْق ما يتصل سالا وثيقا بالشخص الذي يدرسه وما يتّضح تأثيره فيه. ففي درسه

عصر المعري، مثلاً، عليه أن يتوسع في عرض التيارات الفكرية، الدينية والاجتماعية، التي كان لها أثر مباشر أو غير مباشر في نتاج أبي العلاء. فالدراسة التاريخية المقطوعة الصلة بحياة الأديب وآثاره دراسة شكلية تفيد طالب التاريخ لا طالب النقد.

من وجوه النقد التاريخي تحقيق النصوص الأدبية ومعرفة صحيحها من فاسدها وتمييز الشعر المنحول من الصحيح النسبة. وقد عُني نقّاد العرب قديماً بهذا النوع من النقد، منهم ابن سلاّم الجُمحي (القرن الثالث الهجري) في « طبقات الشعراء ». ومع انهم اهتموا بوضع سِيَر الأدباء، فإنهم لم يتصدَّوا لبحث تأثيرات العصر والبيئة والعِرْق في آثارهم، إلا في ما ندَر.

يلحق بالنقد التاريخي ما يسمّونه بالأدب المقارن وهو، بحسب تعريف الدكتور محمد غنيمي هلال(٧)، التاريخ المقارن للآداب المختلفة في صِلاتها بعضها ببعض، وتفاعلها، وما ينتج عنه من تأثير أو تأثر، سواء أتعلّق ذلك بالأنواع والمذاهب الأدبية، أم بالموضوعات والأشخاص، أم بالمواقف والتيارات الفكرية. فمدلول كلمة « مقارن » تاريخي قبل كل شيء. ونكون أكثر دقّة لو سمّيناه التاريخ المقارن للآداب، لأنه درس تاريخي لنشوء الصنيع الفني وانتقاله من لغة إلى أخرى، والصفات التي احتفظ بها بعد الانتقال والألوان التي فقدها أو كسَبَها بهذه العملية. من الأدب المقارن، مثلاً، أن ندرس نشأة فن المقامات في الأدب العربي وتطوره، ثم انتقاله إلى الأدب الفارسي وما أصابه من تطور في بيئة

---

(٧) « الأدب المقارن »، مطبعه مخيمر، مصر.

جديدة. وربما قادنا ذلك إلى درس وجوه الشبه بين المقامات العربية وحكايات الشطّار Picaroons الأسبانية، والوصول إلى نتيجة تثبت تأثير الأولى في الثانية، أو تنفيها. ومنه أن ندرس كيفية انتقال حكايات ألف ليلة وليلة من الأدب الفارسي إلى الأدب العربي وتطور هذه الحكايات وتوسعها في بيئات عربية متنوعة إلى أن اصبحت شديدة الاختلاف عن الأصل وحملت تأثيرات جديدة استقتها من مختلف البلدان الإسلامية في العصر العباسي. من الأدب المقارن أيضاً أن ندرس قصة فاوست، كيف نشأت في اوروبا الغربية ومتى، وكيف عالج هذه القصة المسرحي الانكليزي (مارلو)، وكيف تطوَّرت على يد الشاعر الالماني (غوته) الذي كتبها مرةً أولى، ثم اعاد كتابتها، حتى برزت في الشكل الذي أرضاه.

ولا يخفى أن مثل هذه الدراسات على جانب كبير من الصعوبة، لأنها تستدعي دراسة مستفيضة لعدد من الآداب في لغاتها الأصلية إذا امكن، ثم درس تسرُّب التأثيرات والدلائل على تسرُّبها، وتحقيق مقدار التأثير وأهميته.

بقي أن نقول ان الأدب المقارن غير النقد المقارن الذي يقتصر فيه الناقد على المقارنة بين قصيدتين في موضوع واحد كما فعل ابن الأثير حين قارن بين قصيدتَيْ البحتري والمتنبي في وصف الأسد، أو المقارنة بين شاعرين في كتاب «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» للقاضي الجرجاني. فهذا النوع من النقد يهمل العوامل التاريخية ووجوه التأثر والتأثير.

النقد المبني على السيرة

يتّصل بنقد العِرْق والبيئة والعصر، لأنه يتناول الدرس الدقيق لشخصية الأديب: طفولته، مزاجه وميوله، اخلاقه وثقافته، عُقَده النفسية، تصرُّفه السوي والشاذّ، والمؤثّرات التي خضع لها. وذلك يشمل دراسة عصره وبيئته العامة والخاصة، فضلاً عن دراسة أدبه الذي يعكس شخصيته. هذا النقد هو، بالنتيجة، فرع من النقد العلمي.

كان نقّاد العرب القدماء وكتّاب السِيَر يُعْنَون بجمع أخبار الأديب وتدوين حوادث حياته، كما عُنُوا بجمع أخبار سائر مشاهيرهم. ومن الكتُب المشهورة في هذا الموضوع «**الشعر والشعراء**» لابن قتيبة، و«**الاغاني**» للاصفهاني، و «**يتيمة الدهر**» للثعالبي، و «**معجم الأدباء**» لياقوت الحموي، و «**وفيات الأعيان**» لابن خلِّكان، ومجموعات أخرى. لكن اولئك المؤرخين والمترجمين لم يذكروا شيئاً عن طفولة الكاتب والشاعر وأثرها في توجيهه، ولم يحلّلوا تأثير العوامل البيئية والنفسية في نتاجه الأدبي.

في العصر الحديث تنبَّه النقّاد المتأثرون بطريقة العلوم التجريبية إلى أهمية الكشف عن تلك النواحي المجهولة. ومن أسبقهم إلى ذلك، الناقد الفرنسي (سانت بوف) في« **أحاديث الاثنين** » المؤلَّف من بضعة مجلدات، قام فيه بدراسات مسهبة لعدد كبير من الأدباء. ومع أن نقده يُعَدّ تكاملياً لأنه تطرَّق فيه إلى مختلف مناحي النقد من فنّي وتقني وغير ذلك، فإنه يركز اهتمامه على سيرة الأديب، محلِّلاً العوامل التي هيَّأته للكتابة، مسجِّلاً أوصافه من جسمية ونفسية، مشيراً إلى فضائله وعاهاته، لينتقل من بعْدُ إلى إظهار العلاقة الوثيقة بين سيرة الأديب وأدبه. وتبع

خطاه تلميذُه (تين) Taine الذي توغّل في تطبيقاته العلمية واضعاً اساس المادّية الاشتراكية التي تُقرّر أن الأدب إنما ينبثق من حاجة المجتمع، وأنه في مجموعه نتيجة حتمية لعوامل مادية، وبذلك ننفي فردية الموهبة. وقد تعرّض (تين) لانتقاد استاذه (سانت بوف) من هذه الناحية.

وقد شاعت في عصرنا طريقة (سانت بوف) و (تين) في نقد ادباء العرب وسواهم، واصبحت ركناً اساسياً من اركان النقد المعاصر. فإذا أردنا، مثلاً، نقد بشّار، احد شعراء العصر العباسي، في ضوء هذه الطريقة، حاولنا أن نتبيَّن أَثر العِرق والبيئة والعصر في تكوين شخصيته، وأثر تلك العوامل جميعاً في تكوين شعره. فبشار فارسي شعوبي يعتزّ بماضي قومه؛ وهو رجل ضخم الجثة، قوي البنية، عنيف الغرائز، راغب في المتع الدنيوية التي أُتيحت لرجال عصره، وقد أَلهب رغبتَه فيها فقرُه، وحرمانُهُ متعةَ النظر، وسعيه للتعويض عنها بارهاف حواسه الأخرى: السمع والشم واللمس.

وكأن بشاعة خلقه وعماه وشراهته إلى اللذة، مُضافةً إلى شعوبيته، حرمته عطف الناس فاستثقلوه وكرهوه، فانتقم منهم بالهجاء الذي وقف عليه كثيراً من شعره. وكانت عاهته حافزاً له على قول الشعر إذ لم يكن للعميان في عصره سبيل آخر للارتزاق غير سبيل الشعر والأدب.

وعماه أرهف سمعه وذوقه وسائر حواسه كما أرهف خياله وصفّاه. فظهر في شعره شدة احساسه بالمسموعات والمشمومات، ونهمه إلى لذائذ الجنس؛ وظهر فيه الغزل الماجن الذي يعكس رغباته الجنسية الحادة. وفي مدحه وهجائه يبرز إلحاحه في الطلب وتصرُّفه في القول وسلاطة لسانه وفحشه واقذاعه. فشعره صورة كاملة لشخصيته التي كانت وليدة الوراثة

والبيئة والعصر، كما يقولون.

ما قيمة هذا النقد؟

لنقد البيئة والعصر أهمية كبرى عند النقاد الواقعيين والاجتماعيين الذين يقيسون نتاج الأديب والفنان بمقدار التفاعل بينه وبين البيئة، والتزامه حاجات المجتمع. وله قيمة في نظر النقّاد الجماليين الذين يسلّمون بأن تذوُقنا آثار الفنَّان يعتمد، إلى حدّ ما. على تفهُّمنا بيئته والمؤثرات التي ألهمته. في درسنا شعر (ليوبولد سنغور) الشاعر الافريقي يفيدنا أن نعرف الاجواء التي نشأ فيها هذا الشاعر: الغابات والادغال الوحشية الحافلة بالاسرار، وأنغام الزنوج وايقاعاتهم السحرية الممثلة في « التام تام »، وآلام الشعوب الصغيرة ورؤاها الجديدة، وتوقها إلى البعث والحرية، وعواطف الافريقيين الملتهبة كشمس بلادهم، ونساءهم العاريات ذوات الجمال الأسود. كل هذه المؤثرات تنعكس في شعر سنغور فتزيده غنىً وصدقاً، وتزيدنا له تفهُّماً.

لكن هؤلاء النقاد يقرّرون أيضاً أن فائدة النقد البيئي جزئية محدودة، لأنه لا يشرح إلا بعض ظواهر الصنيع الفني، ويبرهن لنا أن أدب الأديب وفن الفنان ينبعان من بيئتها وعرقها والمؤثرات الاجتماعية التي خضعا لها، لكنه لا يوضح مظاهر الابداع الذاتي والموهبة الفردية، ولا يتطرق إلى الحكم على الآثار ولا إلى اظهار قيمتها الفنية. فهو نقدٌ تحليل وتعليل، وهو، كالنقد السيكولوجي، أحرى بأن يكون جزءًا من فن كتابة السيرة[٨]، إذ لا يكفي أن يعكس الأدب البيئة لكي

(٨) ص ٣١٦ - ٣١٧ .John Dewey, Art as Experience, N. Y. 1934

يسمّى أدباً.

وإذا ساعدنا نقد شخصية الأديب على تعليل اتّجاهه وتحليل ميوله، فهو لا يؤثر في حكمنا عليه ولا يحق له هذا التأثير. إذا عرفنا، مثلاً، أن بشّاراً كان خليعاً، ماجناً، ثقيلَ الظل، فلا يجوز لنا أن ننتقص من قيمة شعره، أو أن نبخسه حقه من القَدْر، متأثرين بسماجة خَلقه وقباحة خُلقه. كذلك غرور المتنبي وصلفه لا يحطّان من قيمة فنه الشعري. وإذا أُعجبنا بشخصية أبي العلاء، وبهرنا علمه وزهده وسموه تفكيره، فلا نسمح لذواتنا بالحكم في قيمة شعره من خلال إعجابنا بشخصيته واخلاقه الفريدة. فالفكر يرفع من قيمة الفن، لكنه لا يقوم مقامه.

هناك أمر آخر يجب على ناقد البيئة والشخصية أن يحذر منه هو التورط في الاستنتاج، والتوغل في قراءة ما وراء السطور دون الاستناد إلى أدلّة كافية. كان (ماسينيون) يرى أن الصعوبة والغموض في بعض شعر المتنبي دليل انتسابه إلى القرامطة. وزعم باحث آخر في حياة المتنبي وشعره أن هذا أحب أخت سيف الدولة الكبرى التي رثاها في قصيدة مشهورة، وأن هذا الحب أغراه بملازمة الأمير، وحبّب إليه البقاء في بلاطه[٩]. وذهب ناقد معاصر إلى أن قصيدة «المسلول» لبشارة الخوري عنوان ناطق لسقم بشارة الخوري[١٠].

مثل هذه الاستنتاجات ليست إلا ضرباً من الظن والتكهُّن، لأن أدب الأديب وأقواله لا تنمُّ دائماً عن شخصيته. والنقد العلمي يحتم على

---

(٩) مقال لمحمود شاكر في جزء (المقتطف) الخاص بالمتنبي، يناير ١٩٣٦، ص ١٢٨.

(١٠) ص ٤٥ من «الاخطل الصغير» لنسيب غر، بيروت، ١٩٤٨.

صاحبه أن يميّز الحقائق من الأوهام فإذا حلّل شخصية الأديب في ضوء النظريات التاريخية والاجتماعية، فيجب عليه أن يدرك أن تأثير البيئة والعصر يختلف باختلاف الطبائع والامزجة، فما يصحُّ على الواحد ربما لا يصح على الآخر وإن خضعا لمؤثرات واحدة، كما أن قوانين الوراثة العِرقية لا تزال غامضة مفتقرة إلى مزيد من الدرس والتحقيق.

لقد حاول عبّاس محمود العقاد، في دراسته المطوَّلة لابن الرومي، أن يطبق آراء (تين) وسواه من أهل الطريقة العلمية، فارتأى أن الوحدة التي تتميَّز بها قصائد هذا الشاعر وأن نظرته الخاصة إلى الطبيعة هما من مظاهر وراثته أو عبقريته اليونانية. وناقشه أنيس المقدسي في كتاب «**أمراء الشعر في العصر العباسي**»، فقال ان ابن الرومي لا ينفرد عن سواه من شعراء العصر في ميله إلى وحدة الموضوع وتلاحم المعاني والشغف بتصوير الطبيعة. فرأي العقاد يفتقر إلى البرهان العلمي عن تأثير الوراثة اليونانية في الشاعر[١١].

وتصدَّى شكري فيصل، في «**مناهج الدراسة الأدبية**»، لمناقشة نظرية خصائص الجنس في بحث مطوّل جاء فيه أن النظرية لا تزال موضوع جدال، وأن قصة الخصائص العِرقية ليست حقيقة علمية مقرّرة، ثم انه من الصعب جداً تطبيقها على أدب العرب الذي كان حصيلة تمازج عظيم بين الشعوب والاجناس حتى ليبدو من العبث أن نظفر عندهم بالدم الصافي والسلالة النقية[١٢].

---

(١١) ص ٢٤٠ – ٢٤١ من «**امراء الشعر العربي في العصر العباسي**»، الطبعة الثانية، المطبعة الأميركية، بيروت، ١٩٣٦.

(١٢) ص ٩٠ – ٩٧ من «مناهج الدراسة الأدبية» لشكري فيصل، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٥٣.

والخلاصة أن النقد التاريخي، بما يتفرَّع منه من نقد للبيئة والعصر والعِرق والشخصية، نقدٌ تحليل وتعليل، لا تذوُّق وتقييم. لهذا يقول (تين): «إن مهمّة الناقد هي الشرح والتفسير، لا الحكم والتقييم»(١٣). وبالرغم من أننا لا نجاري (تين) في حصر مهمة الناقد، بل نأخذ بأنواع أخرى من النقد، إذا اردناه نقداً متكاملاً، لا نزال نعتقد بقيمة الطريقة العلمية التاريخية في توجيه الناقد وارشادِه إلى التزام روح العلم التي تفرض عليه أن يدعم كل حكم من أحكامه بالحجة والبرهان ولا يُدلي بآراء اعتباطية غير معلّلة(١٤).

النقد السيكولوجي

حدث في القرن التاسع عشر تقدُّم باهر في العلوم الاجتماعية بما فيها علم النفس. ومن أبرز علماء هذا الميدان العالم الألماني (سيجمند فرويد) الذي شغله كما شغل زملاءه موضوع الانتاج الفنّي، واسراره وحوافزه. فقام بدراسات تحليلية خرج منها بنظرية تقول إن الفن، ومنه الشعر والأدب، مصدره عُقَد وأزمات نفسية تنشأ من التصادم بين القواعد

---

(١٣) راجع ص ١٤ - ١٥ من: Ernst Cassirer, The Logic of the Humanities, Trans. By Clarence Smith Howe, New Haven 1961.

(١٤) في كتاب «الفصول الأربعة» لعمر فاخوري، وهو من بواكير كتب النقد في لبنان، يحمل الكاتب بأسلوبه الساخر على ثلاثة أنواع من الهوس عند النقاد: هوس الحكم، هوس التاريخ، وهوس المقارنة. وقد أصاب في تحذير الناقد من إطلاق الاحكام العاطفية الهوجاء على طريقة بعض النقاد القدامى الذين أولعوا بتصنيف الشعراء وإصدار التعميات نظير قولهم: «فلان أشعر الشعراء» لبيتٍ قاله، كما أصاب في انتقاد كل هوس بالتاريخ أو بالمقارنة، لأن الموقف الذي يوصف بالهوس لا يليق بالناقد ولا بالباحث. (راجع «الفصول الأربعة» لعمر فاخوري، دار المكشوف، بيروت، ١٩٤١).

والمواضعات الاجتماعية من جهة والغرائز الفطرية الموروثة من جهة أخرى، هذه الغرائز التي تَبرزُ بينها غريزة الجنس. وقد أُعطيت هذه العُقَد اسماء ميثولوجية تشير إلى معانيها: **عقدة اوديب** التي ترمز إلى المنافسة الفطرية القديمة بين الأب والابن وثورة هذا على ذاك ونضاله لاثبات ذاتيته والاستمساك بحب الأم ومنافسة الوالد في هذا الحب. **عقدة إلكترا** التي ترمز إلى تعلق البنت بأبيها واعجابها به. **عقدة قايين** رمز المنافسة بين الأخوين، وقد تبلغ حدّ الكره أحياناً. **عقدة ديانا** وهي الميل إلى الاسترجال وكره الجنس الآخر عند بعض الفتيات، وقد تشتقّ من عقدة إلكترا **عقدة نرسيس** أو النرجسية وتعني عبادة الذات، وقد تشتقّ من عقدة اوديب التي تتخذ شكلاً انطوائياً، كما أن عقدة قايين قد تشتق من عقدة اوديب.

يقول فرويد ان التقاليد تُرغِم صاحب العُقد النفسية على قهرها أو كبتِها فتغوص في منطقة قائمة وراء الوعي وتعيش هناك في حالة كمون، لكنها تجد مصرفاً في احلام النوم واليقظة، في فلتات اللسان وتداعي الأفكار، وعند الفنان تشقّ لنفسها طريقاً في الانتاج الفني الذي يُصبح، نظير الحُلم، وسيلة تذويب أشياء في حياة الفرد، أو تعبير خفي عن رغبات مكبوتة ومخاوف كامنة. وقد اشتهرت دراسات فرويد لشذوذ بعض الفنانين وامراضهم النفسية، منها دراسة نفسية جنسية لطفولة ليوناردو دافنشي، الفنان المشهور، وأخرى في موضوع دوستويفسكي وجريمة قتل الأب(١٥).

(١٥) يرى المحلّلون النفسانيون ملامح عقدة اوديب في «الأخوة كرامازوف» لدوستويفسكي (جريمة قتل الأب)، وفي «هملت» لشكسبير (قتل المنافس في حب الأم)، وفي كثير من القصص والمسرحيات المعروفة.

نظرية أدلر

تابع أدلر ابحاث فرويد فتوسع في شرح نظرية اللاوعي التي أحاطها فرويد بشيء من الغموض. وقال إن عوامل الكبت والعُصاب عند الفنان وسواه لا تنحصر في العوامل الباعثة المحرّكة، أي العقد الفطرية ورواسب الماضي البعيد، بل ترتبط أيضاً بالميول الغائية التي توجه الإنسان نحو غاية حاضرة أو مستقبلة. مثلاً: ارادة اثبات الذات عند الولد حين تصطدم بالحواجز التي يقيمها في سبيله البالغون تجعله ينكفىء على ذاته، ويتكوّن عنده مركّب نقص أو عقدة نقص تسوقه إلى العُصاب إذا ثبتت عقيب مجاوزته سن الحداثة. وقد تدفعه احياناً إلى اقتحام المصاعب والأهوال والقيام باغرب المغامرات بنتيجة تأزّمه النفسي. كذلك احلام الفنان ومطامحه الذاتية إذا اصطدمت بالفشل ولم تجد سبيلاً إلى الواقع قد تسوقه إلى الانطواء والصدوف عن الحياة الواقعية. وإذ ذاك يتوسل بموهبته الابداعية ليستعيض من الواقع بالخيال، ويبني من احلامه شيئاً جديداً فيُلقي عليها برقعاً ويتسامى بها، فتصبح مشاعاً للآخرين ومصدر متعة لهم، وترضي حاجات مقهورة ورغباتٍ جائعة في صميم نفسه.

هكذا كانت قصة « **هلويزة الجديدة** » في رأي (اميل فاغيه) تسامياً عن الواقع عند روسو، لأنها منبثقة من عقدة ذاتية في الكاتب الذي عجز عن التقرُّب بالمصاهرة من الطبقات الارستوقراطية، فاستحدث قصة تظهر فوز بطله حيث أُصيب هو بالفشل، وتحقق حلمه المكبوت، وتعوّضه عن الحقيقة بالخيال.

نظرية يونغ

إن أهم ما جاء به هذا الباحث نظريته في اللاوعي الجماعي، ويقصد به مجموعة من الصور والذكريات يسمّيها نماذج أوَّلية رئيسة عريقة في القدَم Primordial images، تمثل مرحلة ازدهرت فيها عند الشعوب اساطير ورموز متشابهة ذوات قرابة فيما بينها، ويُظَن أنها انتقلت عبر العصور بالتقليد وانتشرت بالمبادلات الثقافية. إلا أن اللاوعي الجماعي في رأي يونغ ينتقل بالوراثة لا بالتقليد(١٦) أو بالتأثيرات الثقافية، فنجد موضوعاً مثل الساحر الأسود يظهر في أديان مختلفة في صورة واحدة وبأسماء مختلفة مثل الشيطان، وابليس، واهريمان، والغول. ويزعم يونغ أن النماذج الأولية موجودة بالفعل في لاوعي الإنسان العادي كما في لاوعي الشاعر. لكن هذا أشد احساساً بها «لأنه المعبّر عن رغبات غامضة في النوع البشري أجمع، والمترجم لشعور الإنسانية». ويمكن التمثيل على ذلك بنيتشه حين أعلن موت الإله وانهيار النظام القديم، ودعا إلى اعتناق فلسفة القوة، وخَلَق مصلح جديد دعاه السوبرمان، فقد كان يعبّر عن حاجة عصره(١٧).

ما هي النماذج الأولية؟

يدعوها يونغ موضوعات غالبة، مسيطرة Dominantes ويدعوها

---

(١٦) ص ٥٥٤ - ٥٦٠ من C. G. Jung, Psychological Types, Trans. by H. Godwin Baynes, 3 rd impression, N. Y. London 1926.

أيضاً ص ٥٠١ - ٥٠٢ من Burloud, Psychologie, Lib. Hachette, Paris, 1948 \

(١٧) ص ٢٠٤ من «النقد الأدبي» لسيد قطب، مطبعة الاتحاد، مصر.

أيضاً قواعد أولية Archetypes ، صُوراً أو أنماطاً سَلَفيَّة أي متحدّرة من السَلَف، تمثِّل أعرق ما يمكن تصوّره من مشاعر وأفكار غارقة في اللاوعي الجماعي، وهو في زعمه طبقة أعمق من اللاوعي الذاتي، تنطبع فيها تلك المشاعر والصور وتنتقل بالوراثة من جيل إلى جيل. نذكر منها على سبيل المثل: فكرة النفس والروح عند الشعوب البدائية وقد تطورت إلى فكرة الله وبرزت في رموز متشابهة. العلّيقة المشتعلة في العهد القديم. أَلسنة النار التي هبطت على الرسُل كما جاء في الانجيل. نار هرقليطس الازلية. النور الإلٰهي عند الفرس. نار زرادشت. اللهب المقدس. نور الإيمان، وما أشبه ذلك(١٨).

من الموضوعات الرئيسة التي تؤلف مادة الأدب العالمي وتُحسَب من النماذج الأولية المشار إليها: الموت، والبعث أو الولادة الجديدة، والصراع بين الموت والحياة أو بين الخير والشر، والسعي وراء المجهول، والحب، والجريمة والتكفير،والشيطان الساحر، والبطل المنقذ،والربَّة الأم. ومن الرموز المتوارثة في اللاوعي الجماعي: الماء، والنار، والذبيحة، وهي رموز التطهير والتكفير. والشمس رمز القوة الجبارة أو رمز الأبوَّة. والأرض، والرحِم، والبحر، ورموز الأمومة، والأبطال الأسطوريون أمثال جلجامش، وهرقل، وشمشون. والبطلات الاسطوريات نظير حواء، وهيلانة، وعشتار.

وقد اتسع نطاق التحليل النفسي على ايدي النقاد المعاصرين الذين

---

(١٨) ص ١١١ - ١٢٢ من C. Jung, L'inconscient dans la vie Psychique, normale et anormale, Tr. de l'allemand par Grandjean Bayard, Paris, 1928.

يقومون بدراسات متخصصة في الصور الشعرية، فيرسمون الجداول والخطوط البيانية التي تُظهر كيفية تداعي هذه الصوَر وترابطها (وذلك ما يسمُّونه عناقيد الصُوَر)، ثم يعمدون إلى تحليل رموزها وتأويلها، وبالتالي يستكشفون المصادر التي استُقيَت منها ومقدار ارتكاز الموضوع عليها. كذلك يحاولون أن يستكشفوا بالوسائل عينها شخصية الشاعر، وميوله، وثقافته، وبيئته وصحة نسبة نتاجه[١٩].

هذا النوع من النقد يجمع بين التاريخي العلمي والتحليلي السيكولوجي. وقد توصَّل النقَّاد من خلال دراساتهم إلى رسم تاريخ الفكر الفلسفي وتحقيق الجو الفكري الذي انبعثت منه الآثار الأدبية والفنيّة[٢٠]. تقول الباحثة (كارولين سبيرجن) التي قامت بدراسات من هذا النوع: إن التشابه الدقيق بين الصُوَر في كل من هاملت وترويلس وكريسيدا لشكسبير يتيح لنا أن نجزم، بلا تردد، بأنهما أُلِّفتا في فترتين متقاربتين، وأن كل مسرحية من مسرحيات شكسبير مبنية على سلسلة من الصور المتكررة. ومن استنتاجات (ادورد آرمسترونغ) في الموضوع: لا يتفق شاعران في استعمال عناقيد واحدة من الصُوَر. إذاً، فلا بد من أن تكون المسرحيات ذوات العناقيد الواحدة من تأليف رجل واحد[٢١].

---

(١٩) ستانلي هايمن، م. س. جـ١، فصل ٧، ص ٢٨٦ فما بعد.

(٢٠) م. ن. جـ ١، ص ٣٢٥.

(٢١) م. ن. ص ٣٠٠ – ٣٠١ و ٣٠٩. نجد ما يشبه النقد التحليلي المشار إليه اعلاه عند سليمان البستاني في مقدمة الالياذة، حيث يردّ على المذهب الولفي الذي ينكر نسبة الالياذة

ابحاث الانثروبولوجيين

وهُم العلماء الذين يلتمسون جذور الفن والحضارة في الأساطير البدائية والشعائر الدينية. أشهرهم (جايمس فريزر) الاسكوتلندي[٢٣] الذي عاش بين عام ١٨٥٤ و ١٩٤١ ووضع في هذه النظرية كتابه « الغصن الذهبي ». وتبعه في ذلك باحثون عديدون بسطوا تأثير شعائر الخصب البدائية والخرافات والطقوس والأبطال الأسطوريين، وثبوتها في المسرحيات والملاحم والأديان والفلسفات والفنون.

إن المضمون الاسطوري يتصل بمضمون الأحلام ويعادل تأثيره في مجرى اللاوعي بمعنى أنه يعبّر بالرموز عن رغبات ومخاوف بشرية جماعية، مستقلة أو متشابكة، وتنصهر فيه موضوعات شعورية قديمة ومتعددة. وبكلمة أخرى، تقوم الأسطورة للشعب مقام الحُلم للفرد. ففي ديانة مثرا، مثلاً، اساطير تدور على الشمس، تصف لنا ابطالاً ذوي صفات شمسية، يرمزون إلى الأب، أو إلى زوج الأم، أو الى الحبيب. ونستطيع أن نتبين، في مثل هذه الأساطير التي تتكرر في بعض الأديان

إلى ناظم واحد، « فقد تحرّى نعوت اشخاص الالياذة واوصافهم واتضح له أنها واحدة في جميع الأناشيد بحيث لا يمكن هذا الاتفاق إلا لناظم واحد. ثم نظر إلى الأماكن الجغرافية التي ورد ذكرها في الملحمة فرأى أن الناظم لا يناقض نفسه بكلمة مما وصف به هذه الأماكن. ثم تتبع اجزاء الالياذة ودقّق في ارتباطها وتماسكها فتبين له أن ناظم النشيد الأول هو ناظم النشيد الأخير ». (بطرس البستاني: ادباء العرب في الاندلس وعصر الانبعاث » مكتبة صادر، بيروت، ١٩٣٧).

(٢٢) راجع كتاب فريزر The Golden Bough, a study in magic and religion, James Frazer, N. Y. 1927.

وعند بعض الشعراء، عقدة شعورية قديمة تمازج فيها عناصر جنسية ودينية وكونية[٢٣].

وقد استمدت (مود بودكين) في «نماذجها العليا» بعض آراء الانثروبولوجيين. ورغم اعتناقها، في هذا الكتاب، فكرة يونغ في النماذج المنتقلة بالوراثة «المنغرسة عميقاً في ذاكرة العِرْق أو الذاكرة البيولوجية»، نراها في بعض أجزاء الكتاب تميل إلى الاعتقاد بأن انتقال النماذج يتم من «خلال الشعائر المصحوبة بالخرافة أو الأسطورة، ثم من خلال الشعر الذي يحتفظ بأثر الشعائر كما تحتفظ به قصيدة فرجيل»[٢٤].

مناقشة واستنتاج

لا نزعم أننا ألممنا، ولو إلماماً سطحياً، بموضوع النقد السيكولوجي الذي يزداد في عصرنا تشعُّباً وتعقيداً، ويشغل عدداً كبيراً من الباحثين الأصيلين والمتطفلين على الموضوع. لكننا اردنا، بهذه اللمحة، أن نمهّد للاشارة إلى ما أحدثه التحليل النفسي، والدراسات المتصلة به، من أثر في تطوير النقد والأدب. فقد عالج موضوع وظيفة الفن من الناحيتين النفسية والاجتماعية، وأعاد إلى بساط البحث نظرية ارسطو، أقدم السيكولوجيين، في موضوع التطهير (الكاثارسيس)، وخلاصتها أن الشعر (وأراد به التراجيديا) يطهِّر الشاعر والمُشاهِد المتذوِّق من مشاعر

---

(٢٣) ص ٢٣٤ من م. س. A. Burloud.

(٢٤) ستانلي هايمن، م. س. جـ ١، ص ٢٧٨ - ٢٨٢.

ضارّة مكبوتة، كالخوف والشفقة. ورغم تضارب آراء الشارحين في هذه النظرية، نجد في عصرنا الحاضر شبه اتفاق على معناها العام الذي ينسجم مع رأي السيكولوجيين الحديثين، وهو أن النتاج الفني مصدر تلاؤم وانسجام بين الأضداد في نفس المتذوق، كما في نفس الفنان، لأن تجربة هذا، التي تؤول إلى تحريره من الكبت[٢٥] تتكرر هي بعينها عند المتذوق.

الفن عند السيكولوجيين، سواء أكان تراجيدياً أم غير ذلك، أداة تنفيس وتعويض، وهو في رأي بعضهم أداة تسامٍ [٢٦] بمعنى أنه مصرف بريء لعواطف الغضب والانتقام والغيرة وما اشبهها، لأن نشاط صاحبه لا يتعدّى الخيال. وهو تحقيق خيالي لرغبات قائمة في نفوس البشر منذ أن انبثق فجر المدنية، رغبات الحب والغنى والسيطرة. وعلى هذا تروج لدى المحرومين والمنهومين قصص الكنوز المكتشَفة والثروات المفاجئة؛ وعند المراهقين قصص الحب والغرام؛ وعند الأولاد والقاصرين حكايات البطولة والمغامرة التي يتخيلون نفوسهم ابطالها؛ وعند المظلومين والناقمين على مجتمعهم قصص العدالة الشعرية التي ينال فيها الأشرار عقابهم والأخيار ثوابهم.

لقد وضع علماء النفس ابحاثاً ضافية في وظائف الفن وتوسعوا في بحث حوافز الفن ومنابعه التي جعلها فرويد عُقَداً نفسية، كما تقدّم، وتخيّلها

---

(٢٥) ص ٢٤٦ من م. س.. I. A. Richards

(٢٦) في « الأسس النفسية للابداع الفني » لمصطفى سويف (دار المعارف بمصر ١٩٥١)، ص ١٨٧: « إن هناك من يشكّون في قدرة التسامي على تفريغ الطاقة المحبوسة ويرون أنه لا يؤدي إلى حفض التوتر الذي يعانيه المحصور ».

يونغ نماذج رئيسة تنتقل بالحدْس والوراثة إلى الفنان، فيسبكـها في رموز ويحوّلها فناً، وهذا ما يسمَّى بالإسقاطProjection [٢٧]. في حين أبرز الانثروبولوجيون أهمية الأساطير الشعبية والشعائر الدينية التي تكمن في قاعدة كل مظهر من مظاهر حضارتنا بما فيها الفن والشعر[٢٨].

وتجدر الإشارة إلى ما كان للنقد الانثروبولوجي من أثر في إحياء الفولكلور وبعث الأسطورة في الأدب، ولا سيا الشعر المعاصر، الرمزي منه والسوريالي والميتافيزيقي، هذا الشعر الذي يرى في الأسطورة «تجسيداً للأحلام المنبثقة من اعماق اللاوعي الشعبي، وتعبيراً عن أماني الشعب، حاجاته ومخاوفه[٢٩]». وبذلك تكون الأسطورة والفولكلور اصدق تعبيراً عن روح الشعب من الأدب الفردي. ولا يخفي أن الموجة الاسطورية التي اجتاحت أدب العرب قد وجدت سبيلاً إلى بلادنا في شعر عدد من الشعراء المعاصرين.

إلا أن النتائج التي توصّل إليها علماء النفس والانثروبولوجيا لا تزال مجرَّد نظريات تخضع للمناقشة والتعديل. فنظرية اللاوعي التي كثر تداولها في النقد الحديث لا تسلم من معارضين، منهم سارتر الوجودي الذي ينكر اللاوعي، ويعلن أن كل نشاط نفساني هو نشاط واعٍ. ومثله رودان الفنان الكبير الذي يؤكد في كتابه عن الفن أن الفنانين يعون

---

(٢٧) ص ١٨٩ - ١٩١ من م. س. مصطفى سويف.

(٢٨) ص ٢١٧ - ٢٤٣ من م. س. ستانلي هاين، جـ ١، ف ٥.

(٢٩) ص ٤٢١ Modern Poetry, American and British, New York, 1957.

أيضاً ص ١٤٤ من C. D. Lewis, Poetic Image New york, Oxford University Press, 1948.

تماماً ما يفعلونه[٣٠].

أما نظرية يونغ في توارث الموضوعات الرئيسة فقد كانت هدفاً للمعارضة الشديدة، لأن صاحبها لم يستطع دعمها ببرهان مقنع[٣١]. ومثلها النظرية التي يستخلصها بعض الباحثين من آراء فرويد وسواه، ومفادها أن الفن ينبع من مرض أو عُصاب، وأن الفنانين جماعة من المرضى وأهل الشذود. هذه النظرية أصبحت اليوم مردودة[٣٢]. « فالذي عجز انصار هذه النظرية عن تعليله هو لِمَ لَمْ يصبح سوى عدد ضئيل من الشخصيات المريضة والعُصابية والانطوائية والمصابة بعقدة النقص فنانين؟ ». فالفنان قد يكون أشد حساسية من غيره. ولكن، إذا سلَّمنا بالنظرية القائلة إن الفن منفذ لعُقَد الفنان وباب انفراج وتعويض، تبطل النظرية التي تعزو إليه العُصاب والاضطراب النفسي. وفي ذلك يقول الباحث الألماني رانْك: « إن الصراع النفسي يميل إلى التعبير عن ذاته بالفن حين يكون من القوة بحيث لا يسعه الحُلم، ومن الضعف بحيث لا يَخلُق العُصاب أو الاضطراب العصبي »[٣٣].

من الاساليب الشائعة عند مدمني التحليل النفسي تعظيمهم دور الجنس في حياة الفرد، وتهويل أثره في ظواهر النتاج الفني. فقد اكتشفوا عند الكاتب الفرنسي (رينان) ميلاً خفياً إلى اخته (هنرييت)

---

(٣٠) ص ١٨١ من A. Rodin, On Art and Artists, Trans. From the French, by Mrs. Fedden, N. Y. 1957.

(٣١) ص ٢٥٤ و ٢٨١ – ٢٨٢ من ستانلي هاين، جـ ١، م. س.

(٣٢) ص ٦٨ من م. ن. أيضاً ص ١٤٤ من م. س. ,W. Van O'Connor

(٣٣) ص ٢٠١ هامش C. Baudouin, Psychologie de L'art, Paris, 1929.

علّلوا به ما في كتاباته من رقة ولطف. وزعموا أن قصيدة شلي «إلى الريح الغربية» هي في أساسها دفاع عن الحب الحر، وأن الكهوف والجبال في قصيدة «قبلاي خان» لكولردج ذات رموز جنسية. ووجدوا، في قصة «أليس في بلاد العجائب» لمؤلفها لويس كارول، حلماً فرويدياً(٣٣).

وقد كان النقد النفساني في المدة الأخيرة هدفاً لهجمات عنيفة سدّدها إليه فريق من النقّاد، وجدوا في نظريات اللاوعي ووراثة النماذج الرئيسة ما يُعلي من شأن اللاعقلانية والتصوُّف ويضخّم دور الحتمية في عمل الفنان إذ يجعله آلة مسيَّرة، كما وجدوا في هذه النظريات تعزيزاً لمبادىء الفاشيين والنازيين في الامتياز العرقي(٣٤). ومبدأ الحتمية ينكره الكتّاب الوجوديون الذين يثبتون للإنسان حرية الاختيار والقدرة على إخضاع الوراثة والظروف بدلاً من الخضوع لها(٣٥).

الخلاصة ان النقد السيكولوجي والانثروبولوجي، نظير النقد البيئي والتاريخي، نقدُ تحليل وتعليل، يحاول استكشاف بواعث الفن وجذوره وماهية التجربة وأثرها في صاحبها أو في القارىء والمتذوِّق. لكنه لا يفسّر عملية الخَلق، ولا يتطرق إلى الحكم والتقييم وتحليل اسرار الجمال.

---

(٣٣) ص ١٣٦ – ١٣٨ من م. س. ,W. Van O'Connor
أيضاً ص ٢٥٨ من م. س. ستانلي هايمن، جـ ١، ص ٧٤ من م. ن. جـ ٢.

(٣٤) ص ١٥٥ من م. س. ,W. Van O Connor وص ٢٤٩ من ستانلي هايمن جـ ١.

(٣٥) ص ٤٩٤ – ٥٠١ من م. س. Burloud.
وص ٨٧ من Simone de Beauvoir, le deuxième sexe, Gallimard, 1942.

وقد أعلن فرويد نفسه هذا العجز حين قال ان طبيعة الخلق الفني لا يمكن ادراكها عن طريق التحليل النفساني[٣٦].

زيادةً على هذا، ما تزال دراسات التحليل النفساني، كما يقول (وليَم فان اوكونور) في كتابه السابق الذِكر[٣٧]، دراساتِ بدائية غير كاملة ولا دقيقة، لأن اصحابها لم يتعدّوا طور الهواية، فأبحاثهم لا تتّصف دائماً بالعمق والقوة الاقناعية.

★ ★ ★

إذا كان النقد السيكولوجي والانثروبولوجي لا يزال عند الغربيين في طوره البدائي، فهو كذلك في النقد العربي الحديث. إن نقادنا البارزين يبذلون جهوداً موفقة في نقد بيئة الأديب وعصره وشخصيته، تمهيداً لنقد أدبه وتقييمه. لكن نظريات فرويد وأدلر ويونغ لا تلقى في أوساطهم إلا تجاوباً محدودا، وقد أفاد منها بعض كتّاب القصة والسير والمسرحيات، نذكر منهم توفيق الحكيم في «الخروج من الجنة»، و «عودة الروح»، و «الرباط المقدس»، وغيرها من مؤلفاته؛ ومحمود تيمور في عدد من أقاصيصه نظير «شفاه غليظة» و «بوذا الرحيم»؛ وتوفيق عواد في «الصبي الأعرج» حيث يبيّن أثر عقدة النقص في البطل، و «الهاوية» التي بُنيت على اسطورة الأرض الأم والرحم أو شهوة الرجوع إلى الرحم، و «قميص الصوف» التي تحلّل عقدة فرويدية عند الأم.

---

(٣٦) ص ٢٦٣ من سابلي هايمن. جـ ١. ص ١٥٤ - ١٥٥ من م. س.

(٣٧) ص ١٣٢ - ١٤٦ من م. س. W. Van O'Connor

هناك أيضاً روايات نجيب محفوظ التحليلية ومنها الثلاثيَّة، وسِير تتناول تحليل شخصيات تاريخية أو أدبية، كـ «ابي العلاء في سجنه» لطه حسين، و «مع المتنبي» له أيضاً؛ و «ابن الرومي» للعقاد؛ و «بشار» للمازني؛ و «توفيق الحكيم» لاسماعيل ادهم وابراهيم ناجي؛ و «نماذج وشخصيات» لسيد قطب؛ و «زنوبيا»، و «الملك الضليل» و «ابو الفوارس عنترة» لفريد ابي حديد.

من الأمثلة الحديثة على النقد السيكولوجي الذي يحاول تطبيق بعض نظريات فرويد، مقالة لتوفيق صايغ في مجلة «الآداب» (عدد ٩، سنة ٣، أيلول ١٩٥٥) يحلّل فيها غزل عمر ابي ريشة، فيرى عنده موقفين من المرأة: الأول موقف خوف وإجلال يُرغمه على الابتعاد عنها أو يثير رغبته في أن يراها تتحول حجراً، لأنه هو حجر أمامها، ويعطي مثلاً على هذه الرغبة قصيدة «المرأة والتمثال»[٣٨] . ويعلّل توفيق صايغ هذا الموقف بقوله انه دليل على مبالغة الشاعر في تقديس المرأة وفي تحقير الرغبة الجنسية، وهي ظاهرة نجد تفسيرها في جو الضغط والحرمان الذي ينشأ فيه الطفل الشرقي، وفي شعور الخوف والحرام الذي يحاط به موضوع الجنس، حتى يؤول إلى تكوين عقدة نفسية يسمّيها الباحث عجزاً نفسياً ازاء المرأة، وهو النوع الذي يصفه فرويد ويراه من سمات الحضارة العصرية.

أما الموقف الآخر فهو الذي يقفه الشاعر من البغايا اللواتي يعبثن

---

(٣٨) يصرح الشاعر في قصيدة «المرأة والتمثال» انه يخشى على فاتنته عوادي الزمن فيريدها أن تتحول تمثالا رخاميا، لكي تسلم من التغير، لا لأنه امامها حجر.

بقلوب الرجال ويقذفن بهم إلى مهاوي الاثم. هنا تضعف عنده ظاهرة الخوف من المرأة فيواصلها بعامل الشهوة لا بعامل الحب، أو ينقم عليها لاغوائه والعبث به، فتراوده الرغبة في قتلها، أو يعذّبه شعور الندم على ضلاله.

فعمر ابي ريشة في نظر صاحب المقال يصف في غزَله حباً مشوهاً، عاجزاً أو مبلبلاً، لأن صاحبه يعجز عن التوحيد بين الحب والشهوة. إن توفيق صايغ يقوم، في هذا المقال، بمحاولة طريفة وإن كانت، كسائر الابحاث السيكولوجية، ترتكز على الظن دون اليقين. فموقف اجلال المرأة وتقديسها عند الشاعر قد ينشأ من عوامل لا تتصل بالبيئة الاجتماعية اتصالاً مباشراً. أعني أنه قد يكون انعكاساً لتأثر الشاعر بشعراء الرومنطيقية الغربيين، أو بشعراء الغزل الصوفي ومن جرى مجراهم من شعراء الحب. والموقف الرومنطيقي ليس بالضرورة دليل العجز النفسي، لكنه نوع من التسامي بالغريزة أمام المرأة المُحصنة المحرَّمة على الشاعر، أو امام العفيفة التي تثير اعجابه.

لذلك نراه، في المواقف التي تساوره فيها هواجس الاضطراب والندم على ضلالاته الماضية، يلجأ إلى فتاة طاهرة الذيل، يُخيل إليه أنها تلوِّح أمامه بمصباح الهدى وتقوده إلى شاطىء السلام، فيدعوها إلى تناسي ماضيه وسَدْل الستار على ذكرياته. والشهوة عنده هي الحب الآثم غير المشروع، أو حب المرأة الفاتكة المتبذّلة التي تسوقه إلى مهاوي الشر. أما الحب الصحيح فهو الوصال الذي لا يحرّمه الوجدان ولا ينهى عنه الشعور الديني؛ وهو الرغبة التي يذكيها الإعجاب والتفاهم، سواء أتحققت بالوصال أو كبَتَها الإباء:

كم تلاقَيْنــا ومــا بُحــتِ ولا   بُحتُ، واخترنا على الجرح الظما
ومضى كـــلٌّ إلى ملعبـــهِ   يخنـــقُ الشوقَ ويُخفي الألمـا

إنه الكَبْت الذي ينقاد له الشاعر مختاراً، لا عن عجز، بل مراعاة للتقاليد والظروف، فيثير فيه الشعر الوجداني الرقيق، شعر الألم والحرمان والحلم الهارب:

هنـا الهوى يـا ليـل روَّيْتُـهُ   بالأمـــــلِ الحُلوِ ولم يُورِقِ
وخِلتـهُ يكسو دروبَ الصِبـا   بالياسمـــين الغـضِّ والزنبــقِ
رضيـتُ منـه بالشِراعِ الـذي   ضُمَّـت عليه أَضلعُ المُغرقِ...

النقد الجمالي

هو نقد شامل يحلّل الصنيع الفني ويحاول تقييمه استناداً إلى قواعد الفن والجمال من قديمة وحديثة. وهو أقدم أنواع النقد وأوسعها نطاقاً، لأنه يشمل ما وضعه نقّاد اليونان واللاتين والفرنج والعرب وسواهم من قواعد خاصة بالعبارة والبيان والشعر والفن قبل ظهور الأنواع النقدية الأخرى في العصر الحديث. وقد زادت أهمية هذا النقد منذ أن ظهر علم الجماليات في القرن الثامن عشر علماً منفصلاً عن الفلسفة بعد أن كان قسماً منها، واعطاه الباحث الالماني باومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) اسماً خاصاً به (استاطيقي)، ووضُعت فيه مؤلفات عديدة لفلاسفة ألمان قد يكون أشهرهم «كانْت»، ولفلاسفة آخرين من سائر أقطار اوروبا وغيرها.

يشمل علم الجماليات ما شمله النقد الكلاسيكي من موضوعات منذ عهــد ارسطو، نظـــير الفن والواقـــع، وعناصر الفن، والشكــل

والمضمون، والقبح في الفن، ووظيفة الفن، وحرية الفنّان، والوحدة وما يشتق منها، والذوق والتذوُّق، كما يشمل علوم البلاغة والبيان لارتباطها بالاسلوب الذي يعدُّه كروتشي، أحد علماء الجمال، أهم اركان الفن[٣٩].

وقد اتَّسع نطاق هذا العلم بتعدد المدارس الفنية التي استمدت من فلسفات جمالية قديمة وحديثة لبناء نظرياتها وحاولَت المزج بين الفنون الجميلة وتحقيق التبادل والتفاعل بينها، على نحو ما فعل الرومنطيقيون حين قرنوا الشعر بالموسيقى والتصوير. وتبعهم الرمزيون فغَلَوا في هذه الناحية. وقد حاول هذا العلم مؤخراً توسيع أُفقه بانتحال طريقة العلوم الوضعية، كما يتبيّن في الفصل التالي، وبالاعتماد على العلوم الاجتماعية لتثبيت قواعده. فنراه يشرح نظرية قديمة نظير التطهير (الكاثرسيس) لارسطو، في ضوء النظريات العلمية الحديثة، ويفيد من هذه العلوم نفسها في معالجة نشأة الفن وتطوره،وأسرار الخَلق والايحاء، وموضوعات أخرى تتصل بعلمَيْ النفس والاجتماع.

والنقد الجمالي يفيد أيضاً من الأنواع النقدية الأخرى (نقد البيئة والعصر والشخصية)، بدليل قول كروتشي: «كلما زاد اطّلاع الناقد على بيئة الأديب وعصره زادت مقدرته على تذوُّق نتاجه، لكن النقد التاريخي لا يفيد ما لم يصحبه الذوق الفني»[٤٠].

الطريقة التجريبية

من الطريقة العلمية التي تزعّمها (تين) وأصحابه وقاوموا بها فوضى

---

(٣٩) ص ١٦ م. س. Croce, Aesthetic.

(٤٠) ص ١٢٦ - ١٣٠ من م. س..Croce

التأثرين والانطباعيين، اشتقّت طريقة الاستاطيقي التجريبي أو علم الجمال التجريبي الذي يستمد اصوله من علم النفس وعلم الاجتماع، ويعتمد طريقتها العلمية الحديثة. رائدها فخنر Fechner (١٨٠٧ - ١٨٨٧) العالم الألماني، وأتباعها عديدون ولهم فيها أساليب وفنون متعددة أهمها الاستفتاء والاستجواب. ذلك بأنهم يتّصلون باكبر عدد ممكن من الناس، من طبقات اجتماعية مختلفة، فيجمعون آراءهم وأحكامهم في ما يخصُّ الفن إجمالاً وبعض النماذج الفنية من أشكال هندسية وألوان وعناصر صوتية وغير ذلك. ثم يصنّفون الأجوبة والنتائج أولاً بالنسبة لعدد الاشخاص من كل طبقة، وثانياً بالنسبة لمراتب اصحابها الفنّية وقِيَم احكامهم. ومن أساليبهم أيضاً الملاحظة والمراقبة الذاتية الموضوعية: مراقبة اذواق الجماهير في الاشكال الفنية الشائعة وفي الآثار الادبية والفنية المعروفة، ثم جمع الاحصاءات ووضع الجداول البيانية بالنتائج؛ ومنها الاستبطان أو درس الذات وتسجيل التأثرات الذاتية للأثر الفني، أو درس الأشخاص وتسجيل استجاباتهم بالملاحظة الدقيقة وباستعمال الآلات الخاصة. وقد تمكن الباحث الألماني (كولبه) من ايجاد أربع عشرة طريقة مختلفة للتجربة والاستنتاج(٤١).

ومن العلماء الفرنسيين الذين تبنّوا هذه الطريقة شارل لالو (١٨٧٧ - ١٩٥٣) صاحب « الجمالية التجريبية »، الذي تطور منها إلى « الوضعية الاجتماعية ». ثم اميل هانكان Hannequin صاحب « النقد العلمي » الذي « وضع جهازاً من المصطلحات ونُظُم التصنيف استمدَّه

(٤١) أوسولد كولبه « المدخل إلى الفلسفة »، ترجمة ابي العلاء عفيفي، الطبعة الثانية القاهرة ١٩٤٣، ص ١٢٣.

من العلوم الطبيعية »، كما نشر «دراسات في النقد العلمي »، وكان لمصنَّفاته أثر عظيم في علماء التحليل النفساني. وقد ظهر في انكلترا وفي اميركا عدد كبير من الباحثين في النقد التجريبي، واستنبطت آلات وأجهزة نظير الكيموغراف وغيره لدراسة الأصوات والأوزان، أو لدراسة رد الفعل عند الجمهور(٤٢).

يُعَدّ كتاب الناقد الانكليزي (ايفور آرمسترونغ رتشردز) في النقد العلمي أو التطبيقي من صنف تلك الدراسات الموضوعية التي تهدف إلى استقراء الفن في مجال الجمهور. وقد درس فيه استجابات الطلاب في كامبردج لثلاث عشرة قصيدة أغفل ذكر ناظميها. وكان الطلاب قد قرأوا القصائد من اربع مرات إلى اثنتي عشرة مرة، مما يدل على أنهم قرأوها بامعان، فكشفت له الأجوبة عن عيوب يمكن تلخيصها بما يلي:

أولاً- عجز الطلاب عن فهم النصوص فهماً صحيحاً.

ثانياً- عجزهم عن تحديد قيمة النص الشكلية، وعن ادراك جمالية النظم والتصوير.

ثالثاً- أخطاء منشأها أحكام مُسبَقة وألوان من الكبت أو من الاسراف العاطفي حالت بينهم وبين صحة النظر، ورواسب مضلّلة مخزونة في الذاكرة.

وظهر له أن الطلاب، على غِرار الجمهور، يبنون احكامهم على اسم الأديب وشهرته، من غير أن يستطيعوا تكوين رأي شخصي. فإذا جهلوا

---

(٤٢) ستانلي هايمن، جـ ٢، ص ١٥١ - ١٥٦، م. س.

اسم صاحب النص أو القصيدة، حاولوا الحدْس به، وبنوا رأيهم على ذلك الحدْس الذي كثيراً ما يكون خاطئاً.

إن كتاب (رتشردز) يُبرز مواطن الضعف عند قراء مثقّفين يستعدون لقيادة الفكر في مجتمعهم، لكن له قيمة أخرى في كونه يمثّل جهداً جماعياً وحقيقة وُلدت من الاخطاء، كما يقول ستانلي هاين. فان مراجعة المؤلف للاجوبة التي وضعها الطلاب اوحت إليه قراءات دقيقة وتعليقات وايضاحات عظيمة الفائدة في قراءة الشعر وتفسيره. وهذا الكتاب، من ناحية أخرى، «يركّز جهد النقد على ميدان النقل والايصال الشعري وعلاقة القارىء بالقصيدة»، أي على ميدان حديث جداً من ميادين النقد(٤٣).

وقد نتساءل: ما الذي يفيده اساتذة النقد وطلابه من الطريقة التجريبية في النقد؟ والجواب انه قد يحفزهم الوصف الموجز الذي عرضناه على محاولة الحصول على معلومات كافية في الموضوع بمطالعة الكتب التي تتبسط في عرضه. ولعلهم يُوفَّقون إلى الحصول على الاجهزة والآلات الخاصة بالاستجواب والاستفتاء. فإذا فاتهم ذلك فلن تفوتهم الافادة من الطريقة الموضوعية التي اعتمدها رتشردز وأمثاله في استكشاف المقدرة النقدية والمستوى التفكيري عند الطلاب، وذلك بدعوتهم إلى نقد نماذج شعرية أُغفل ذِكر ناظميها، وتزويدهم بأسئلة معيَّنة تمهّد لهم سبيل النقد وتوجّه محاولاتهم.

---

(٤٣) راجع ستانلي هاين، م. س. جـ ٢، ص ١٣٥ - ١٤٦. وكتاب رتشردر: I. A. Richards, Practical Criticism, London 1939.

النقد التفسيري

معناه نقد تطوُّر معنى اللفظة. ويرتكز على تحليل اللفظة بدراسة اصلها وتطورها المعنوي بقصد استكشاف أبعادها ومدلولاتها التي تراكمت خلال السنين. وكما يُعنى هذا النقد بدرس اللفظة المفردة مستقلةً عن سواها، يدرسها أيضاً متصلة بسواها من ألفاظ الجملة لمعرفة المعنى الذي تكتسبه من هذا الاتصال.

ليس النقد التفسيري من مبتكرات العصر الحديث، لكنه يتخذ الآن أهمية خاصة مردها إلى اتّساع نطاق اللغة وتضخّم التراث الفكري. وقد أولاه الناقد المعاصر رتشردز (الذي سبقت الإشارة إليه في مجال النقد التجريبي) اهتماماً خاصاً حتى عُدَّ من مؤسِّسيه. فقد عالجه في مؤلَّف خاص دعا فيه القارىء والناقد إلى القراءة المصحوبة بالتفكير العميق الذي يكشف ظلال المعاني وبواطنها وايحاءاتها[٤٤].

يلخّص رتشردز وظائف اللغة بقوله انها **أولاً**: تعبير عن أصوات، لها في الشعر خصوصاً دلالات منفصلة عن المعاني المصطلح عليها، وذلك ما نسمّيه دلالة الوزن والايقاع أو الايحاء الصوتي؛ **ثانياً**: إن الألفاظ رموز لمعانٍ معروفة متداولة قابلة التطور والتعدد؛ **ثالثاً**: إنها تعبّر عن موقف الكاتب من قرائه أو من جمهوره؛ **رابعاً**: إنها تعبّر أيضاً عن موقفه من موضوعه وعن مقدار عنايته بهذا الموضوع؛ **خامساً**: تعبّر عن هدف الكاتب والغرض الذي يقصد إليه؛ **وأخيراً**: تكشف عن اسلوبه والوسائل التي يلجأ إليها لاثبات معناه واقناع القراء (...).

---

(٤٤) C. K. Ogden, and I. A Richards, the Meaning of Meaning, London 1923.

أنواع أخرى من النقد

منها **النقد الواقعي** الذي يقيّم الفن والأدب بمقدار امانتها للواقع. ولا يخفى أن هذا المذهب المتأثر بروح العلم يمثّل ردة فعل على مغاليات الرومنطيقيين والخياليين واصحاب نظرية الفن للفن الذين حرّروه من سلطان الواقع.

ومثله **النقد الاجتماعي** الذي يحصر قيمة الفن والأدب بفائدتها للمجتمع والتزامها لقضايا العصر، متغاضياً عن قيمتها الجمالية. ويتبنّى رأي ماركس القائل ان الأحوال الاقتصادية والاجتماعية وحدها هي التي تحدّد اتجاه الفنون وأشكالها.

من هذه الفئة ما يسمّونه **بالنقد الوجودي**، وهو « محاولة للحكم على النتاج الفني بمقياس المساهمة التي يقدّمها لعلم العيش »[٤٥]، أي بمقاييس الالتزاميين الذين « يحاولون تطبيق أحكام العقل الرياضي على التجربة الحيَّة الحافلة بالاضطراب والفوضى ».

وهناك مذاهب أخرى نقدية لا يتسع المجال لذكرها. فكثيرون هم النقاد الذين يسعَون لانشاء مذاهب شخصية انتخابية تستلهم مذاهب سابقة وتقتبس من هنا وهناك ما تبني عليه مذهباً جديداً أو شبه جديد.

لنذكر أيضاً **المذاهب التأثرية أو الانطباعية** التي يصف اصحابها ما اثاره الصنيع الفني في نفوسهم من مشاعر وصور بمعزل عن القواعد الموضوعة. ومن صنف النقد التأثري، ذاك النقد الذي يستجيب صاحبه

---

(٤٥) ص ٢٥٨ من « **المعقول واللامعقول في الأدب الحديث** » لكولن ولسن، ترجمة أنيس زكي حسن (دار الآداب، بيروت، ١٩٦٦).

للقصيدة التي يود نقدها « بكتابة قصيدة جديدة عنها، ليس لها بالقصيدة الأولى من علاقة إلا علاقة الدافع الذي أحدث الاستجابة »[٤٦].

ومن البديهي ان نقول إن جميع المذاهب النقدية المار ذكرها تتشابك وتتساند ويحتاج بعضها إلى بعض. فالناقد الذي يحصر نقده في واحد منها قلّما يستطيع التعمق، ما لم يستلهم المذاهب الأخرى بمقدار قليل أو كثير.

والخلاصة ان النقد الحديث، رغم اتّساع مجاله وتشعُّب اساليبه، لا تزال تصحُّ فيه العبارة القائلة إن النقد تفسير للنص وقراءة ما وراء السطور. فالنص وما ينطوي عليه من معانٍ وايحاءات قريبة أو بعيدة، لا يزال المعتمَد الأكبر للناقد الحديث.

ولا يزال هذا النقد يستمد غذاءه من الروّاد الذين عبّدوا له الطريق: كولردج، وتين، وسانت بوف، وبرونتيير؛ ومن فلاسفة الفن والجمال القدامى امثال افلاطون، وارسطو، وافلوطين، والحديثين نظير فيكو، وديدرو، وكانْت، وهيجل، وبرغسن، وكروتشي؛ ومن علماء التحليل النفساني والانثروبولوجيا وأهمهم فرويد، وأدلر، ويونغ، وفريزر؛ والعلماء الجماليين الذين حاولوا تطبيق الطريقة التجريبية على النقد، ومنهم فخنر ولالو.

إن النقد الحديث يتجه اتجاهاً علمياً لأنه يخضع لتأثير العلوم الاجتماعية بما فيها علوم النفس والاجتماع وتطور اللغة، فينتحل طريقتها العلمية، ويتبنى نظرياتها. وهذا التأثير الاجتماعي يعلّل اهتمام النقد

---

(٤٦) ص ١١٢ من ستانلي هايمن، جـ ٢، م. س.

الحديث بموضوع المشاركة بين الفنان والمتذوق، أو موضوع النقل والايصال واستجابة الجمهور للفنان التي يُحسَب لها حساب في عملية التقييم والحكم. ولا ننسَ تأثير علم الجمال الذي اتسع نطاقه بانتشار المتاحف والثقافة الفنية والتفاعل القوي بين الفنون الجميلة وتطور فلسفة الخَلْق الفني وتعدد منابع الالهام.

وبفضل اتّساع مجال النقد وتعدُّد مناحيه يبرز ما يسمّونه بالنقد التكاملي الذي يتناول الأثر الفني من نواحيه المتعددة، معتمداً على جماعة من النقّاد يتخصص كلٌ منهم في ناحية منه.

دراسة الأساليب(*)

محمد مندور

لعل دراسة الأساليب أشد أبواب النقد تخلّفاً في أدبنا الحديث. ولعل تأثرنا بالأدب الأوربي كان أضعف في هذا الاتجاه من تأثرنا بالتفكير الأوربي. والذي يبدو لي أن هذه الظاهرة كانت من أكبر الأسباب التي عمّت معنى الأدب عندنا وأنزلت الاضطراب بمنهجه؛ وذلك لأن الأدب كما قال لانسون: « **هو المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين، تثير لديهم، بفضل خصائص صياغتها، صوراً خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية** ». فهو، إذاً غير التفكير الفلسفي، وهو غير التاريخ وغير النظريات الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية. وإذا كان النقاد يُجمعون على أن محاورات أفلاطون، مثلاً، أو كتب برجسون أو تاريخ فرنسا (لمشْليه) تدخل في الأدب، فذلك لأن في « صياغتها ما يثير صوراً خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية »؛ وهذه حقيقة هامة يجب أن تستقر في نفوسنا حتى لا يذهب جهد أدبائنا فيما لا أدب فيه ولا ضمان معه للخلود. الأدب صياغة.

(*) من مجلة (الثقافة)، العدد ١٨٨، آب (اغسطس) ١٩٤٢، ص ٢٠ - ٢٤.

والناظر في أدبنا الحديث يجد عدة أنواع من الأساليب: فثمة **أسلوب طه حسين** الذي يعرفه الجميع. أسلوب سمح تسلّم الصفحة منه عند أول قراءة كل ما تملك فلا تشعر بالحاجة إلى أن تعود تستوحيها جديداً، ولكنك رغم ذلك تحمد للكاتب يسره. أسلوب واضح الموسيقى، يكشف في سهولة عن أصالته، فيقلده الكثيرون بوعي منهم أو غير وعي، ولكنه مع ذلك موسيقى نفس. أسلوب عذب.

« إن السعادة لخيرُ ما يحقق مذهب (أنشتين) في النسبية. فكل شيء في الحياة من لذة وألم نسبي. وليست اللذة والألم يعتمدان على الشيء الخارجي فحسب، بل هما نتيجة تفاعل بين الشيء الخارجي والنفس. ويختلف هذا التفاعل اختلافاً كبيراً باختلاف النفوس، فليس الألم من الحر والبرد يعتمد على درجة الحرارة وحدها؛ بل إن صحّ أن يكون الترمومتر مقياساً لحرارة الجو فلا يصح أن يكون مقياساً لألم النفس من الحر؛ وليس لهذه الحال ترمومتر مشترك يتساوى فيه الناس، إنما لكل إنسان في الألم من الحر والبرد ترمومتره الخاص، ولذلك ترى من يموت من الحر ومن يموت من الضحك » (فيض الخاطر جـ ١ ص ٣٤٢ – ٤٣).

تقرأ هذه الأسطر **لأحمد أمين** فتخرج منها بفكرة « أن الألم واللذة أمران نسبيان وأنهما نتيجة لتفاعل بين النفس وما يحيط بها ». ثم تنظر فإذا الكاتب يعرض لك نفس الفكرة بعدة طرق ويحتال على نقلها إليك بكافة أوجهها، فتهم بأن تصيح: وما عملي أنا إذاً، ولمَ لا يترك لي حظّ تنمية فكرته فأشاركه عمله وأجد من لذة الجهد الشخصي ما يغريني بقراءته؟ لمَ لا يترك فكرته مركزة فتحتفظ بقدرتها على الايحاء؟ إننا لا نريد « الفكة » بل نريد « جنيهات صحيحة »؛ وفي هذا التشبيه على

ابتذاله ما يوضح حقيقة هذا الأسلوب. فالجمل بسيطة صغيرة ليس فيها من التماسك أو التداخل ما يُجدي في التفكير، وفي العبارة ذلك « السيل الموسيقي » الذي يميز بين الأساليب تبعاً لطبيعته. أسلوب يترك القارىء في موقف سلبي لأن الكاتب لم يترك له شيئاً. أسلوب جزئيات فلا موج فيه. أسلوب واضح، ونحن في حاجة إلى ظلال وأسرار ولو من حين إلى حين. أسلوب تجاور لا بناء. أسلوب تعليمي.

ثم **أسلوب الزيات**: « نشأ بين لداته من أطفال القرية كما ينشأ الزنبور بين النحل أو الثعبان بين الحمام. فكان لا ينفكّ ضارباً هذا بعصاً أو قاذفاً ذاك بحجر، أو خاطفاً لعبةً من بنتٍ أو سارقاً شيئاً من بيت! فلما جاوز حدّ الطفولة دخل في خدمة الفجّار والمجّان، فكان يخدم أولئك في تدبير الجرائم ويخدم هؤلاء في إعداد الولائم ». (الرسالة، عدد ٤٦٤).

شيء أشبه ما يكون بأسلوب « المقامات ». وأنا لا أكره المقامات بل أعدها كنزاً ثميناً في تراثنا الأدبي لم نعرف بعدُ كيف نتذوقه؛ ولكن الزيات لم يقصد إلى كتابه « مقامة » بل « مقالة » يصور فيها رجلاً لقيه فعلاً في الحياة. فما هذه الصنعة التي تخرج التصوير من الواقع الحي إلى الأدب المصنوع؟ ومن منا يقرأ جملاً كهذه ثم يتصور أو يصل إلى أن يتوهم أن هذا الرجل موجود؟ ولو أن ذلك كان ممكناً ما سأل القراءُ الزيات عن حقيقة ذلك الرجل كما رأيناهم يفعلون على صفحات « الرسالة ». وأين هذا من الأسلوب القصصي أو التصويري الذي يجعلك تتوَّهم الخيالَ حقيقةً أراد المؤلف أو لم يُرد؟ ولكم من روائي قاضاه الناس لأنهم رأوا أنفسهم فيما صوّر! ولكم من روائي يُصرّ قراؤه على أنه هو

نفسه بطل روايته رغم احتياله على الواقع وحرصه على تعميته! بل إن من الروائيين الخياليين من يحتال بعدة طرق حتى يعطيك ما يسمونه بالفرنسية « وهم الحقيقة » L'illusion du réel . فما بال الزيات، إذاً، يأبى إلا أن يفسد بالصنعة نغمات الواقع؟ ثم لمَ كل هذه « السمترية » وفيم اصطناع « البرجل والمسطرة »؟ ومتى كان الأسلوب هندسة من هذا النوع التخطيطي؟ أما من نزوةٍ في شيطان الأدب تكسر هذا الاتساق؟ أما من نفضةٍ قلم تُتلف قليلاً من هذا الكمال المضني؟ « زنبور بين النحل أو ثعبان بين الحمام »، « ضارباً هذا بعصا قاذفاً ذاك بحجر »، « خاطفاً لعبة من بنت أو سارقاً شيئاً من بيت »، « في خدمة الفجار والجان، يخدم أولئك بتدبير الجرائم وهؤلاء في إعداد الولائم ». يا الله! ولم لا يخطف لعبة من ولد وهو مجرم كبير؟ ولم لا يسرق من جامع وذلك أيسر من السرقة من بيت؟ وهل هو حقيقة لم يخطف إلا من « بنت »، ولم يسرق إلا من « بيت »؟ أم هو مجرد أدب وصناعة؟ وهو يخدم المجرمين بتدبير الجرائم، ولكن لمَ لا يخدم الجان بإعداد المقاصف؟ وهل الوليمة أشهى من المقصف أم هي ضرورة السجع؟

أسلوب الزيات مصنوع صنعة محكمة، صنعة كاملة؛ ولكن الصنعة تبعدنا عن الحياة، ولكن الكمال يُملّ. وهناك في أساليب كبار الكتاب ما يحسبه البلاغيون والنحويون ضعفاً وعيباً، ولكنه أمارة الأصالة ودليل الطبع. وإذا كان في جلال أسلوب « شكسبير » أو « ڤليري » ما يسمونه كسر البناء (Rupture de syntaxe) فكيف لا يطمئن جهد الزيات حتى يقيم الموازين ويقيس المسافات؟.

وبعد، فهذه كلها وغيرها أنواع من الأساليب. وأنا وإن كنت أعتقد

أن أياً منها لم يبلغ بعد ما نرجوه في لغتنا من خلق أساليب تجمع بين الموسيقى والإيحاء والطبيعة، على أن تكون الموسيقى خفيفة دفينة عميقة لا تُحاكى، وأن يكون الإيحاء عن غنى وتركيز لا عن غموض وعجز عن تملّك الفكرة، وأن تكون الطبيعة نتيجة لجهد طويل وصناعة مستترة وتثقيف محكم، كالضوء الداخلي يشع دون أن يعشي الأبصار، أو كالرجل اللبق يعرف كيف يلقى الناس ويحييهم ويحادثهم في يسر طال إلفه له حتى أصبح كالطبع المفطور - أقول إنني رغم ذلك مغتبط بوجود هذه الأساليب المختلفة، مؤمن بأن أصحابها قد ساهموا وسيساهمون في تربية أذواق الناشئين ليحققوا ما يمكن أن يكون جيلهم قد عجز عنه، وما قد يعجز عنه جيلنا نحن أيضاً، لأننا لا نزال حديثي عهد بفن الأساليب، ولا بد لنا من أن نتتلمذ في ذلك زمناً ما لكبار كتاب أوربا الذين لم نأخذ عنهم كما قلت سوى التفكير.

وأما الأسلوب الذي لا أستطيع أن أقبله والذي أرجو أن نحيد عنه فهو الأسلوب الذي يشبه أسلوب **بشر فارس** في « سوء تفاهم ». وأنا إذ أقول (الأسلوب) أقصد إلى كل هذا النوع من الأدب، وهو بعد أسلوب له نظائره في كل الآداب، ولقد حاربه دائماً خير النقاد والكتاب. هو أسلوب الشويعر « تريسوتان » Trissotin في كوميديا موليير « **النساء العالمات** »، أسلوب المتحذلقات في كوميدياه الأخرى « **المتحذلقات المضحكات** »، وهو قد يسمو قليلاً فيصل إلى أسلوب « ماريفو » المسمى « بالماريفودية » Marivaudage؛ ولقد يبلغ بأصحابه الغرور أنّ يسموه « الأسلوب الفني » كما فعل جونكور وأخوه. انظر إلى هذين الأخيرين يقولان في وصف مدام جرفزيه Gervaisais بطلة رواية لهما وهي في

مجلس أصدقاء: « هنالك وقد أحست في دلال بالجهد من حمل رشاقة قدّها: أكتاف مضناة ورقبة فرعاء، أخذت تنصت في رفق وبلبّها شرود، حتى لكأنه لا ينصت منها غير ابتسامة وجهها، إلى ذلك الحديث المهشم الذي كانت تتبادله تلك الحلقة الضيقة التي جلست على مقاعد كستها طنافس صورت عليها فضائل الدين ».

لننظر في القصة الأولى من المجموعة، وعنوانها « **قصة ستكمل** »، على نحو ما كتب شوبيرت « سمفونية ناقصة ». وهي قصة رجل تافه متسكع مغرور، نحس أن الكاتب يسلم له بأنه ملك مسيطر على قلوب النساء، وأنه يستطيع بتصنّع البرود والقسوة والسفسطة أن يسبي الحسان. ثم امرأة يُشعرنا بأنها ستخضع لهذا الرجل رغم أنفها، لأنه واسع الحيلة خبير بالفتيات. الرجل في عقلية ما يسمونه بالفرنسية « بالچيجولو »، والمرأة « عاهرة »، والقصة تبتدىء بالمرآة تنظر فيها المرأة. وكم في المجموعة كلها من مرايا؟ وعند بطل القصة « أن روح الرجل مصباح كهربيّ زرّه تحت ضغط إصبع المرأة ». و « المصباح الكهربي » و « الزر » أشياء حديثة رأيناها جميعاً، ولكن ماذا نقول في « البطلة » التي أرسلت خادمها إلى صندوق البريد بأسفل السلم لينظر هل جاءها خطاب من صاحبها العزيز أم لا. و « هبط الخادم ومعه قلب هبط، ثم صعد الخادم واجماً فلم يصعدالقلب » أين ذهب؟ ذلك ما لم يحدثنا عنه المؤلف. أهذا هو أسلوب القصة التي هي « حنية من صدر الحياة تنتزع »، كما يقول الكاتب نفسه في أحد أحاديثه، وقد حرص على أن يصدر كتابه ببعض من فقراته بعد أن نشرته مجلة « المكشوف » البيروتية، العدد ٣٣٢ – ١٩٤١/١١/٤، ونقلت صفوته « المقتطف »، عدد فبراير سنة ١٩٤٢، و

« الثقافة »، العدد ١٦٢ - ١٩٤٢/٢/٣، وفي الفرنسية Le Journal d'Egypte، القاهرة ١٤ - ٢ - ١٩٤٢ ». ما هذا القلب الذي يهبط ثم يجرؤ أن لا يعود فيصعد؟ والمؤلف يستطيع بلا ريب أن يحمل بطله على أن يطلب إلى المرأة أن تكون « برقاً يلتوي في سماء مُغبرَّة »، وأما أن يلعب بالقلب كرة القدم فهذا ليس أدباً ولا أسلوب أدب.

والقصة الثانية « طبق فول » تبتدىء أيضاً بالمرآة هكذا: « كانت المرآة لا يعوزها سوى الصفاء، وفي الأشياء ما يعوزه الأهم. فيعجب كيف يكون... إني أعرف برلماناً يفتقر الحين بعد الحين إلى ثقة الأمة ». وأنت تعجب لهذه المهارة المسرفة التي تجمع بين صفاء المرآة وثقة الأمة، بغير رابطة إلا أن تكون هذه النقط الدقيقة التي وضعها المؤلف بين جملتيه. والمرأة العاشقة توحي إلى المؤلف « بأن الإحساس السخي وُلد في زرقة سماء لم يرد وصفها في كتاب، ثم هبط على جناح التفدية حتى سمرة الأرض، فضاع خيره في الأزقة القاتمة والسهول البائرة بين براثن الجشع وقهقهات الاستخفاف »؛ وهذا لا ريب بؤس بشري يدعو إلى الحزن، إذ فيه أكبر « استخفاف بالمعنويات، فقد كنا نقول « السماء الزرقاء » و « الأرض السمراء » فأصبحنا اليوم نسمع « زرقة سماء » وسمرة الأرض ». ولم لا؟ أليس في ذلك تجديد؟ أليس فيه تجريد للصفة وإضافة للموصوف؟ ألم نَرَ له شبيهاً عند الفحول؟ أليس هو « الأسلوب الفني » العزيز المنال؟ ومع ذلك يمجّه كل ذوق سليم!

ثمّ إن بطل القصة « يركز أوتاد نهاره في المطعم وينصب خيمة الليل في القهوة »، أي أنه (بلغتنا) يُنفق نهاره في المطعم وليله في القهوة. ولقد تكون لليل خيمة وإن كنت أظنها أكبر من أن تحويها قهوة وأرفع من أن